

G A Z E T T E D E S B E A U X - A R T S

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

MAI-JUIN 1958

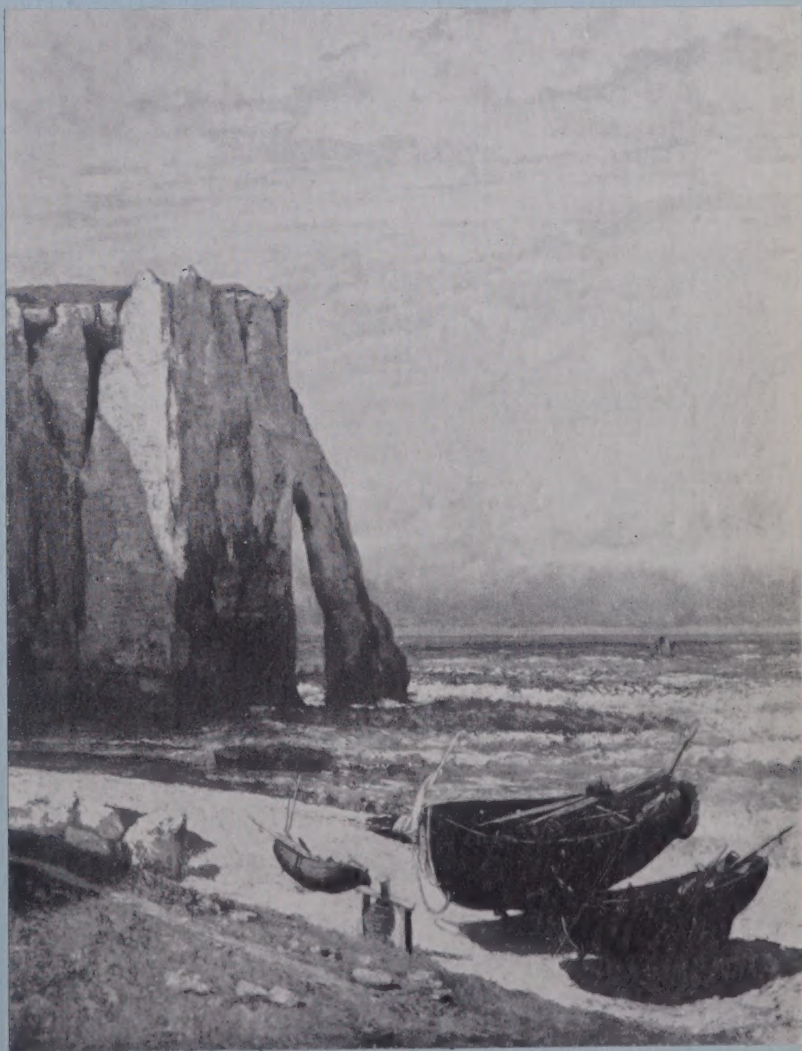
ELIE LAMBERT : LE LABYRINTHE
DE LA CATHÉDRALE DE REIMS;
NOUVEL ESSAI D'INTERPRÉTA-
TION. - JEAN-GABRIEL LEMOINE :
BRUNELLESCHI ET PTOLÉMÉE. LES
ORIGINES GÉOGRAPHIQUES DE LA
"BOÎTE D'OPTIQUE". - NOËL
BLAKISTON : NICHOLAS HILLIARD
IN FRANCE. - PIERRE-MARIE
AUZAS : L'INFLUENCE DU GUIDE
ET LUBIN BAUGIN. - GEORGES
WILDENSTEIN : INVENTAIRE
APRÈS DÉCÈS DE JEAN RAOUX,
1734. - A.-L. ELDH-WASTBERG : A
LARGILLIÈRE PORTRAIT AT THE
FOGG ART MUSEUM. - J. CHERPIN :
AUTOUR DE LA PREMIÈRE EXPO-
SITION DES PEINTURES DE
DAUMIER. - K. E. MAISON : SOME
UNPUBLISHED WORKS BY
DAUMIER. - RAYMOND LINDON :
ÉTRETAT ET LES PEINTRES.

BIBLIOGRAPHIE.

CHRONIQUE DES ARTS.

GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

140, FG SAINT-HONORÉ, PARIS
19 EAST 64 STREET, NEW YORK



P R E S S E S U N I V E R S I T A I R E S D E F R A N C E

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute of Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
W. R. VALENTINER, Director, North Carolina State Art Museum;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LE LABYRINTHE

DE LA

CATHÉDRALE DE REIMS

NOUVEL ESSAI D'INTERPRÉTATION

Il y a eu jadis dans la nef de la cathédrale de Reims un de ces *labyrinthes*, signalés par Viollet-le-Duc, comme il en a existé dans plusieurs autres cathédrales ou grandes églises de France, notamment à Chartres et à Amiens¹ (fig. 1-4).

Celui d'Amiens est aujourd'hui un des mieux connus. Placé dans la nef de la cathédrale et daté de 1288, il avait été détruit en 1825; mais on en possède des descriptions précises, et le Musée de Picardie en avait en outre recueilli la pierre centrale, formant en plan un octogone, et sur laquelle des silhouettes rapportées en cuivre représentaient entre les bras d'une croix quatre personnages, désignés chacun par une inscription particulière en plus d'une inscription générale. L'un de ceux-ci était le prélat qui avait fait entreprendre en 1220 la réédification de la cathédrale, l'évêque Evrard de Fouilloy, mort dès 1222; mais les trois autres étaient les architectes qui avaient été successivement préposés à la construction de l'église de 1220 à 1288, Robert de Luzarches, Thomas de Cormont, et le fils de ce dernier Renaud de Cormont. Ainsi, après l'achèvement du gros œuvre, celui de ces trois maîtres qui était alors à la tête des travaux avait commémoré de la sorte son propre souvenir avec celui de ses prédécesseurs et dans le compartiment restant disponible de l'octogone central du labyrinthe on n'avait associé que le seul prélat fondateur de l'œuvre aux artisans qui jusqu'à sa conclusion l'avaient dirigée.

Le labyrinthe de Reims a été détruit en 1779. Mais il nous est cependant assez bien connu lui aussi par un dessin ancien et par deux copies des inscriptions que l'on y pouvait voir encore au XVII^e et au XVIII^e siècle, telles qu'elles demeuraient alors

1. *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, t. VI, pp. 152-153 (article *Labyrinthe*). Cf. également Edmond SOYER, *Les Labyrinthes d'églises*, Amiens, 1896; R. DE LASTEYRIE, *L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique*, t. II, Paris, 1927, pp. 247-249.

lisibles. Il était placé dans la nef entre la 7^e et la 8^e travée de celle-ci à partir du transept. Un grand octogone central y était cantonné d'octogones plus petits sur quatre de ses huit côtés; et le tracé du chemin ou « dédale » à suivre pour le parcourir y laissait libres ainsi cinq compartiments où cinq personnages étaient représentés debout, dont un plus grand au centre et quatre plus petits sur le pourtour.

Vers la fin du xvi^e siècle, un architecte du nom de Jacques Cellier avait dessiné ce labyrinthe dans un manuscrit aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale², en le définissant ainsi : « C'est le dedalus qui est dans la nef, et les personnages qui sont dedans représentent les architectes qui ont conduit l'œuvre de l'édifice de ladite église. » Des inscriptions précisant les noms de ces personnages et la part qui devait revenir à chacun d'eux dans la construction de la cathédrale étaient peut-être encore toutes lisibles au temps de Cellier. Mais il a négligé d'en relever le détail. Et l'une d'elles, celle du centre, la plus importante bien évidemment, était effacée dès le xvii^e siècle. A cette dernière époque, le chanoine de Reims, Pierre Cocquault, mort en 1645, n'a plus pu en effet copier que quatre de ces inscriptions, seules restées alors déchiffrables; et de même, après lui, un journaliste du nom de Havé, lors de la destruction du labyrinthe en 1779. L'un et l'autre ont lu ainsi et nous ont laissé les légendes suivantes : « Maître Jean Le Loup, qui fut maître des travaux d'icelle église l'espace de seize ans, et commença les portaux d'icelle » (en haut et à gauche); « Gaucher de Reims, qui fut maître des ouvrages l'espace de huit ans, et ouvra aux voussures et portaux » (en bas et à gauche); « Bernard de Soissons, qui fit cinq voûtes et ouvra à l'O, maître des ouvrages l'espace de trente-cinq ans » (en bas et à droite); « Jean d'Orbais, maître des dits ouvrages, qui commença la coiffe de l'église » (en haut et à droite).

D'après le dessin de Jacques Cellier, chacun de ces personnages était figuré tenant en main un insigne de son métier : Jean Le Loup tenait ainsi une équerre; Gaucher de Reims une petite règle ou peut-être un ciseau; Bernard de Soissons traçait avec un compas sur le sol un grand cercle, c'est-à-dire apparemment la rose de la façade; Jean d'Orbais, enfin, tenait un compas avec lequel il semblait tracer ou mesurer des figures géométriques avec des cordeaux dans l'espace. Malheureusement, rien ne permet de savoir dans quel ordre chronologique ces quatre architectes avaient travaillé à l'œuvre; et, en outre, l'inscription relative à Jean d'Orbais n'indiquait pas, ou n'indiquait plus au xvii^e siècle, combien d'années il avait dirigé l'œuvre. Ce sont donc des indications de première valeur que fournit ce labyrinthe sur l'histoire de la cathédrale de Reims. Mais, les données précises qu'il devait contenir lorsqu'il était encore intact n'étant parvenues qu'en partie à notre connaissance, celles qui nous restent ne suffisent qu'imparfaitement à nous renseigner sur cette histoire. Et la perte de ce qui était déjà effacé au xvii^e siècle de certaines de ses inscriptions est d'autant plus regrettable que ce que nous savons par ailleurs d'après les textes et

2. Manuscrit français 9152, fol. 77.



FIG. 1. — Labyrinthe de la cathédrale de Chartres.
Ed. Soyer, *Les Labyrinthes d'églises*. Phot. Mas.

d'après l'étude du monument lui-même sur la construction de celui-ci, se réduit en somme à assez peu de chose.

*
**

La première pierre de l'édifice actuel fut posée par l'archevêque Aubry de Humbert le 6 mai 1211, un an jour pour jour après un incendie qui venait de détruire ou d'endommager gravement la cathédrale précédente. Un peu plus de trente ans plus tard, le 7 septembre 1241, le chapitre put être installé dans le chœur ; et celui-ci devait être alors déjà terminé dans ses parties hautes jusqu'avec leurs vitraux, car la principale verrière de l'abside représente l'archevêque Henri

de Braine, qui occupa le siège archiépiscopal de Reims de 1227 à 1240, et joua donc un rôle important dans la construction du chevet de l'église. Il n'est en outre guère douteux que cette partie du monument dut être elle-même édifiée au moins en deux temps, car on constate un léger changement de plan dans l'exécution des chapelles rayonnantes, qui furent commencées sur plan demi-circulaire et terminées sur plan polygonal.

Puis l'œuvre paraît être restée un certain temps interrompue. On avait dû entreprendre dès l'origine et en grande partie exécuter pendant cette première période les portails sculptés d'une façade principale qui ne fut jamais mise en place, du moins à l'extrémité de l'église actuelle vers l'ouest, et les sculptures qui avaient été préparées pour cette façade furent en majeure part utilisées aux portails du bras nord du transept, c'est-à-dire à l'endroit même où la construction de la cathédrale dut marquer un temps d'arrêt après l'achèvement du chevet³.

Après quoi l'on passa à l'édification d'une deuxième partie de l'œuvre, comprenant, après l'achèvement du transept, la nef avec ses bas-côtés et la façade principale actuelle. On peut, ici encore, distinguer au moins deux moments dans cette nouvelle phase des travaux : il est assez aisé en effet de constater dans la nef certaines différences entre deux séries de travées, les sept premières tout d'abord en partant du transept, puis les trois suivantes avec la façade occidentale par laquelle

3. C'est là sans doute aussi l'origine des six grandes statues aujourd'hui placées aux montants de droite du portail sud de la façade occidentale actuelle. Quant à la Vierge de majesté qui se trouve sous un ancien enfeu de tombeau au tympan du portail de droite du croisillon nord, elle pourrait bien être quelque peu plus ancienne.

se termine aujourd'hui la cathédrale. La démarcation entre ces deux parties de la nef, à l'endroit précisément où se trouvait le labyrinthe, coïncide avec l'emplacement où s'élevait la façade principale de l'église détruite après l'incendie de 1210.

On s'accorde désormais à penser que vers la fin du XIII^e siècle, le gros œuvre de l'édifice était pour la plus grande part édifié, à l'intérieur tout au moins. Le haut des tours du transept ne fut jamais exécuté; et un incendie qui fit rage en 1481 dans les combles de la cathédrale, contraignit alors à en refaire toutes les parties supérieures, notamment les pignons des façades des croisillons au nord et au sud.

*
**

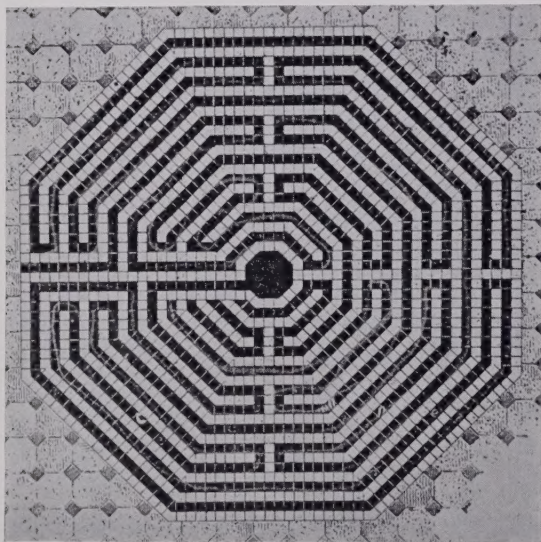


FIG. 2. — Labyrinthe de la collégiale de Saint-Quentin.
Ed. Soyer, *Les Labyrinthes d'églises*. Phot. Mas.

C'est avec ces données fort imparfaites, que l'on a maintes fois cherché à combiner celles qui étaient fournies par les inscriptions du labyrinthe sur la part revenant à chacun des architectes que l'on y voyait jadis représentés. Mais, à vrai dire, ces tentatives ont abouti jusqu'ici à des conclusions fort différentes suivant les auteurs qui se sont attaqués au problème.

Le premier historien de Notre-Dame de Reims qui ait su montrer toute la valeur du labyrinthe pour fixer la chronologie de sa construction est Louis Demaison, qui la signala d'abord en 1894, puis reprit ce premier essai de datation dans les diverses études qu'il consacra par la suite à la cathédrale⁴. Le premier maître de l'œuvre

aurait été, d'après lui, Jean d'Orbais, qui aurait commencé la « coiffe », c'est-à-dire le chevet de l'église : cet architecte aurait ainsi conçu le plan de l'édifice, et il en aurait dirigé la construction entre 1211 et 1231, l'inscription peut-être incomplète du labyrinthe sous la forme où elle nous est parvenue à son égard ne permettant point cependant d'être absolument affirmatif sur cette dernière date. Puis Jean Le Loup aurait commencé les « portaux », c'est-à-dire sans doute le portail septentrional, et aurait été le « maître des ouvrages de l'église pendant seize ans », de 1231 à 1247. Gaucher de Reims lui aurait succédé pendant huit ans, de 1247 à 1255, en travaillant aux « voussures et portaux », c'est-à-dire probablement à la façade principale. Et enfin Bernard de Soissons aurait été maître de l'œuvre pendant le long espace de trente-cinq ans, de 1255 à 1290, en ouvrant notamment à l'O, c'est-à-dire à la rose

4. *Bulletin Archéologique*, 1894, pp. 3-40; *Bulletin Monumental*, 1902, pp. 3-59; *La Cathédrale de Reims*, Paris, s. d. (1910), pp. 22-23; *Congrès Archéologique*, 1911, t. II, pp. 151-169.

du grand portail : un cahier de l'assise de la taille levée à Reims en 1287 le signale en effet comme taxé alors à la somme de cinq sous.

Louis Demaison ajoutait en outre à cette chronologie « approximative », que l'on doit considérer ensuite comme ayant succédé à ces quatre architectes le « fameux » Robert de Coucy, auquel on attribua un temps la construction de la cathédrale, et qui mourut, d'après son épitaphe, suivant un nécrologe de l'abbaye de Saint-Denis de Reims, le 12 novembre 1311, après avoir dirigé en même temps les travaux de Notre-Dame et de Saint-Nicaise. Le labyrinthe aurait été exécuté aux environs de 1290, soit à peu près à la même date que celui d'Amiens en 1288; il serait dû apparemment à Bernard de Soissons de même que celui d'Amiens était l'œuvre de Renaud de Cormont; et de même que le labyrinthe d'Amiens encore « montrait à la place d'honneur le portrait d'Evrard de Fouilloy, évêque de cette ville au moment où l'on commença la cathédrale », de même à Reims on aurait représenté au centre « très vraisemblablement l'archevêque Aubri de Humbert qui posa en 1211 la première pierre de l'église ». Ce sont ainsi les quatre architectes dont les noms sont fournis par les copies anciennes des inscriptions du labyrinthe que Demaison considérait comme ayant « élevé le monument presque entier au XIII^e siècle... Parmi eux Jean d'Orbais a droit, — dit-il, — à la place d'honneur. La cathédrale est bien son œuvre; il faut lui restituer les titres et la réputation que Robert de Coucy a trop longtemps usurpés ».

A la suite de Demaison, c'est la part à attribuer à chacun de ces quatre maîtres, et à eux seuls, dans la construction de la cathédrale que la plupart des historiens de Notre-Dame de Reims se sont attachés à déterminer; et c'est ainsi en particulier que M. Erwin Panofsky a expressément intitulé l'importante étude qu'il a consacrée à celle-ci « La succession chronologique des quatre maîtres de Reims⁵ ». Mais, à vrai dire, l'ordre de succession ainsi assigné à ces quatre architectes dans la direction de l'œuvre varie singulièrement selon les auteurs. En 1920, puis en 1944, l'architecte des Monuments Historiques, Henri Deneux⁶, suivant l'ordre des stations du labyrinthe en partant de l'extérieur, et entendant par « coiffe » non pas le chœur,

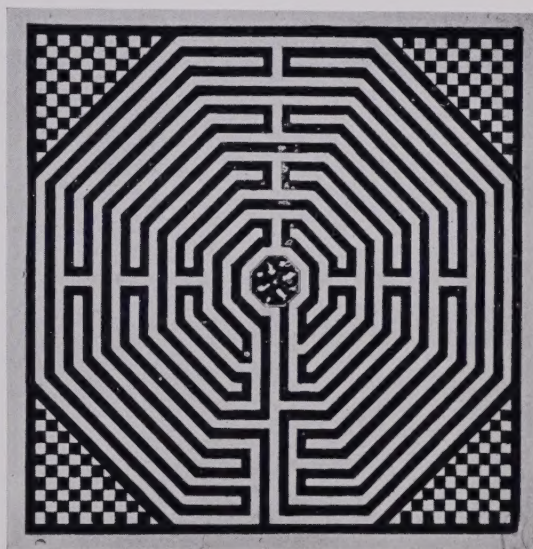


FIG. 3. — Labyrinthe de la cathédrale d'Amiens.
Ed. Soyer, *Les Labyrinthes d'églises*. Phot. Mas.

5. *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1927, I-II, pp. 55-82.
6. *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1920; *Conférence aux Amis du Vieux Reims*, Reims, 1944.

mais la couverture de l'ensemble de l'édifice, a cru pouvoir leur attribuer une tout autre place que Demaison dans l'histoire de la cathédrale : Gaucher de Reims, 1211-1219; Jean Le Loup, 1219-1235; Jean d'Orbais, 1235-1255 environ; Bernard de Soissons, vers 1255 — vers 1290. En 1927, dans l'étude citée ci-dessus, M. Panofsky a donné comme chronologie : Jean Le Loup, 1211-1227; Jean d'Orbais, 1227 — entre 1247 et 1250; Gaucher de Reims, entre 1247 et 1250 — entre 1255 et 1258; Bernard de Soissons, entre 1255 et 1258 — entre 1290 et 1293. Enfin, en 1943⁷, M. Marcel Aubert avait d'abord proposé : Jean d'Orbais, 1211-1231; Gaucher de Reims, 1231-1239; Jean Le Loup, 1239-1255; Bernard de Soissons, 1255-1290; et quant à Robert de Coucy, il aurait, de 1290 à 1311, terminé les quatre travées occidentales de la nef et fait installer le labyrinthe « en l'honneur de ses prédécesseurs ». Puis, en 1955, le même auteur a estimé préférable d'en revenir à l'ordre jadis indiqué par Demaison en y ajoutant toutefois que le labyrinthe serait dû à Robert de Coucy⁸.

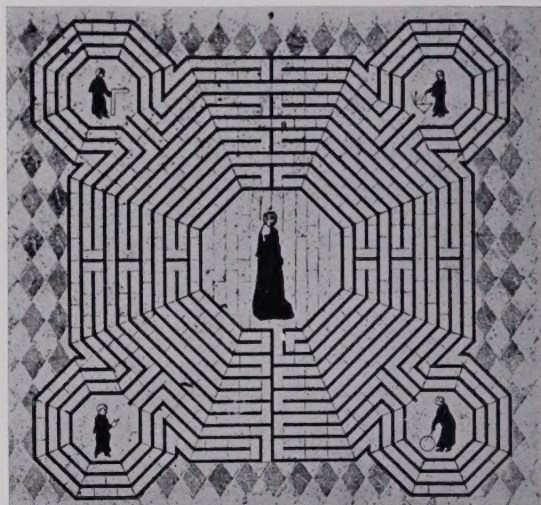


FIG. 4. — Labyrinthe de la cathédrale de Reims.
Ed. Soyer, *Les Labyrinthes d'églises*. Phot. Mas.

Dès 1921 cependant, M. Emile Mâle⁹ avait, en se reportant aux textes, attiré l'attention sur le fait qu'à l'origine le labyrinthe représentait en réalité cinq architectes, et non quatre : suivant les termes mêmes de Jacques Cellier, qui l'avait vu encore relativement en bon état, les personnages figurant dans le *dedalus* étaient tous les cinq les architectes qui avaient au XIII^e siècle conduit à son terme l'œuvre de la cathédrale; au XVII^e siècle, le chanoine Cocquault pensait à son tour que le personnage représenté au centre n'était autre que l'artiste à qui était dû le labyrinthe; et en 1779 le journaliste Havé écrivait encore : « L'inscription de la figure du milieu est entièrement effacée. Elle doit être celle de l'architecte Libergier. » Cette dernière affirmation est manifestement erronée. Mais il n'en reste pas moins qu'aucun de ceux

7. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 30 avril 1943, pp. 203-209.

8. Communication présentée le 16 novembre 1955 à la *Société Nationale des Antiquaires de France*. — Ajoutons à cette énumération qu'en tout dernier lieu (*Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1957, pp. 337-340), Mme Marie-Louise Wyffels-Simoens a proposé le même ordre que M. Deneux en suivant l'ordre même du dédale du labyrinthe, mais en partant, dit-elle, du centre de celui-ci, ce qui donnerait au contraire l'ordre inverse.

9. *Gazette des Beaux-Arts*, février 1921, pp. 73-88.

qui ont encore vu le labyrinthe en place n'a mis en doute que la figure du centre était comme les autres celle d'un des architectes de la cathédrale. Rien ne permet d'affirmer avec Demaison que ce personnage était « un prélat revêtu de ses habits pontificaux », car, d'après le dessin de Cocquault son vêtement paraît au contraire, à la dimension près, semblable à celui des quatre architectes représentés aux quatre angles; et il pourrait bien y avoir un fond de vérité reposant sur une tradition locale dans l'indication de ce même Cocquault suivant laquelle ce serait précisément, comme à Amiens, l'auteur du labyrinthe, et par conséquent le dernier en date des maîtres ayant dirigé les travaux de Notre-Dame de Reims au XIII^e siècle.

M. Mâle pensait que ce personnage était au contraire le tout « premier architecte de Reims, celui qui avait conçu l'œuvre », qu'« on l'avait mis à la place d'honneur et représenté plus grand que les autres parce qu'en effet on le jugeait plus grand ». On peut se demander cependant si vers la fin du XIII^e siècle, lorsque l'œuvre paraissait enfin achevée, au moins à l'intérieur et provisoirement, on n'aurait pas attribué plutôt la part principale dans la conduite des travaux à celui-là même qui venait de la mener à bien, c'est-à-dire ce Robert de Coucy dont Demaison estimait, comme nous l'avons vu, la gloire usurpée, mais auquel une tradition rémoise recueillie au XVIII^e siècle par Anquetil, « attribuait sans hésiter la cathédrale ». Nous rappellerons, à l'appui de cette hypothèse, qu'il en fut de même à Tolède vers la même époque. En 1291, une épitaphe des plus louangeuses attribuait la gloire d'avoir construit la cathédrale de cette ville à un architecte qui venait de mourir à cette date : « Ici repose Pierre fils de Pierre, maître de l'église Sainte-Marie de Tolède. Son exemple et sa conduite rendent plus grande encore la gloire de cet homme qui a construit le présent temple et y repose. Comme il a fait ce temple d'une façon si admirable, il peut faire bon marché de se présenter devant la face de Dieu pour qui rien ne demeure privé de sanction, et qu'il reçoive sa récompense de celui qui seul règle toutes choses. » Or on sait maintenant que cet architecte, un Espagnol sans doute du nom de Pedro Perez, avait succédé en réalité dans la direction de l'œuvre à un autre maître du nom de Martin, un Français, probablement, qui en traça les premiers plans aux environs de 1222¹⁰.

Quant à l'ordre dans lequel on pourrait énumérer les cinq premiers maîtres connus de la cathédrale de Reims, le plus simple nous paraît de chercher à le déterminer en remontant dans le temps à partir de Robert de Coucy d'après ce que l'on peut inférer du monument lui-même. En 1287, Bernard de Soissons vivait encore, et c'est lui qui exécuta sans nul doute, avec la grande rose, au moins une part importante des parties hautes de la façade principale, peut-être en avant des travées occidentales de la nef, encore alors non construites ou non terminées; trente-cinq ans

10. J'ai rappelé ces faits dans une communication présentée à la *Société Nationale des Antiquaires de France* le 11 juillet 1957; et M. Marcel Aubert a bien voulu apporter à cette hypothèse l'appui de son autorité en la considérant tout récemment comme admissible (*Bulletin Monumental*, 1956, 2, pp. 123-125).

maître de l'œuvre, il dut mourir peu d'années après 1287, et eut alors pour successeur Robert de Coucy, jusqu'à la mort de celui-ci en 1311. Avant Bernard de Soissons, Gaucher de Reims, maître de l'œuvre pendant huit ans seulement, aurait surtout travaillé « aux voussures et portaux », apparemment de la façade occidentale. Quant à Jean Le Loup et à Jean d'Orbais, ils semblent avoir auparavant joué l'un et l'autre un rôle essentiel dans la construction du chevet, soit entre 1211 et 1241. Le terme de « coiffe », employé pour désigner la part de Jean d'Orbais dans la construction, nous paraît désigner plutôt les voûtes avec les superstructures de cette partie de l'église; et Jean Le Loup aurait donc auparavant travaillé aux parties basses de ce chevet, évidemment antérieures à ses parties hautes, si l'on doit entendre par les « portaux » commencés par lui ceux d'une première façade principale dont les sculptures auraient été pour la plupart mises en place, non pas à l'ouest de l'église actuelle, mais au nord de son transept.

Tout ceci ne saurait d'ailleurs être présenté que comme un essai hypothétique d'interprétation des documents imparfaitement clairs aujourd'hui connus; et il ne sera sans doute jamais établi avec une entière certitude à quel maître doit revenir l'honneur d'avoir le premier conçu les plans de Notre-Dame de Reims sous la forme où elle fut entreprise au temps de l'archevêque Aubry de Humbert après l'incendie du 6 mai 1210.

ELIE LAMBERT.

RÉSUMÉ : *The Labyrinth of Reims Cathedral.*

The "Labyrinth" which existed until 1779 in the nave of Reims Cathedral, provides very precise, but unfortunately incomplete information on the history of the building of this edifice: one could see portrayed there the first architects who had directed the work in the thirteenth century, and various inscriptions indicated, over and above, the share taken by each of them in the work; but in the seventeenth and eighteenth centuries, a part of these indications had become illegible, and in particular there was no longer anything to show who was the person portrayed in the centre, four others placed at the corners being, on the other hand, incontestably early architects. The numerous authors who have studied the Reims labyrinth, have generally considered only these four figures as being the first architects of the cathedral, interpreting, it must be said, in very different ways the inscriptions concerning them. Alone Mr. Mâle had considered that the central figure must also be an architect, the greatest of all, that is the first, he who had drawn up the original plans. It may be wondered whether he was not rather the fifth, he who had completed the framework of the edifice when the labyrinth was placed towards the end of the thirteenth century. And this architect is also well known: he was, if our conjecture is correct, Robert de Coucy, who died in 1311 and who was formerly erroneously supposed to be the first designer of the plans for the cathedral.

BRUNELLESCHI ET PTOLÉMÉE

LES ORIGINES GÉOGRAPHIQUES

DE LA « BOITE D'OPTIQUE »

ON dit généralement que le « Progrès » manifesté dans le Tableau, à partir de la Renaissance, y fut le développement de la perspective monoculaire, et on fait de Brunelleschi « l'Inventeur » de cette perspective... plus ou moins reprise de l'Antiquité.

Que faut-il penser exactement du rôle « d'inventeur » joué dans cette affaire par le grand architecte Florentin, et jusqu'à quel point y eut-il « invention » de sa part ? Voilà ce que nous voudrions examiner, à l'aide de textes connus et, surtout, des travaux récents qui nous permettent de reconstituer non pas seulement l'atmosphère artistique, qui est aujourd'hui célèbre, de la Florence du début du xv^e siècle, mais son activité scientifique, qui l'est beaucoup moins.

Voici d'abord le texte de Vasari sur lequel on se fonde pour faire de Filippo Brunelleschi « l'inventeur » de la perspective monoculaire¹.

« Il cultiva beaucoup la perspective, qui était alors mal appliquée, à cause des nombreuses erreurs que l'on commettait. Il y perdit beau-

coup de temps, jusqu'à ce qu'il eût trouvé, par lui-même une manière de la rendre plus juste et plus perfectionnée *en faisant le plan, le profil et les intersections*, découverte ingénieuse et très utile aux arts du dessin.

« Il y prit tant de plaisir que, de sa main il retraça la *Place de San Giovanni* avec la répartition des marbres noirs et blancs incrustés sur des murailles, et dont les bandes allaient en diminuant avec une grâce singulière ; il fit également la Maison de la Miséricorde, avec les boutiques des marchands de gaufres, la voûte des Picori, et, de l'autre, la colonne de San Zenobi.

« Ce dessin, pour lequel il reçut les éloges des artistes et de tous ceux qui savaient juger de cet art, l'encouragea au point qu'il ne resta pas longtemps sans mettre la main à un autre dans lequel il représenta *le Palais, la Place et la Loggia de la Seigneurie* (fig. 2), avec le toit des Pisani, et toutes les constructions que l'on voit autour. Ces deux œuvres eurent pour effet d'éveiller l'intelligence des autres artistes, qui se mirent, depuis, à travailler la Perspective avec beaucoup d'application. Filippo l'enseigna, en particulier, à Masaccio, alors jeune et son grand ami, qui lui fit honneur comme il apparaissait dans ses œuvres. Il en fit autant pour ceux

1. Giorgio VASARI, *Le vite de piu eccellenti Pittori*, trad. franç., d'après l'édition de 1550, par Charles WEISS, 2 vol., Paris, s. d., *Vie de Filippo Brunelleschi*, vol. 1, pp. 317 à 446.

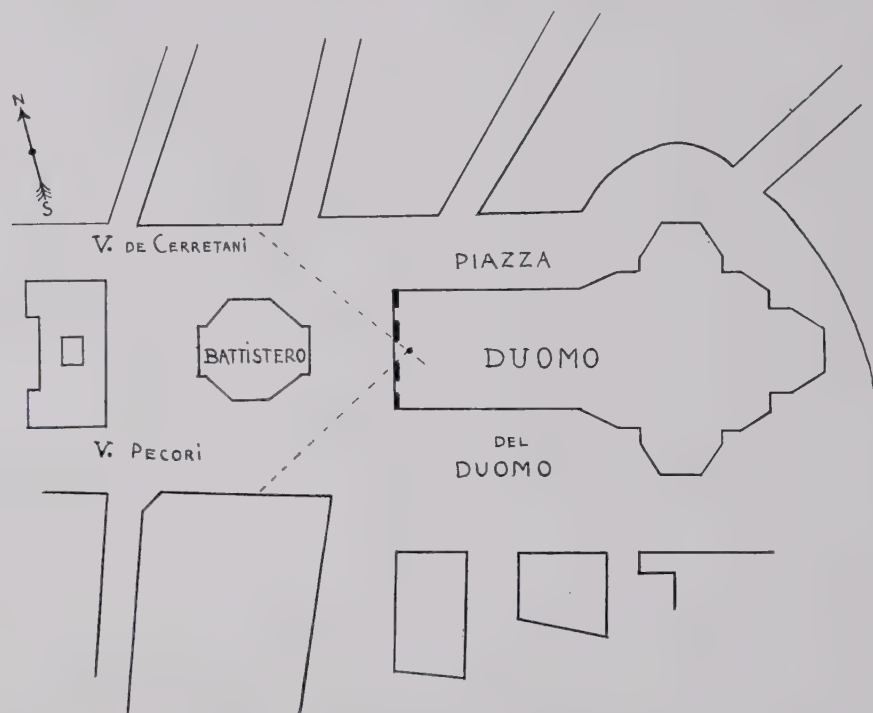


FIG. 1. — Plan du « Point de vue » choisi par Brunelleschi pour son premier tableau d'optique.

qui travaillaient à des œuvres de marqueterie, et c'est au point qu'il faut lui attribuer le développement que prit cet art, de même que quantité d'œuvres, qui ont procuré à Florence autant de gloire que de profit, pendant de longues années ».²

On sait l'admiration que professait Vasari pour le « génie » de l'architecte du Dôme de Florence et son désir — dont on ne s'est pas toujours assez méfié — de faire de ses compatriotes des initiateurs en toutes choses, et notamment, dans les Arts. Toutefois, dans ce texte, Vasari ne va pas jusqu'à dire que Filippo Brunelleschi ait « inventé » la perspective, il suggère seulement qu'il a « découvert » une façon de la perfectionner.

Il faut reconnaître que les modalités de cette « découverte » n'apparaissent pas très clairement quand il nous parle seulement de la façon dont Filippo avait rendu, dans les deux pein-

tures qu'il nous décrit et qui sont perdues, « le plan, le profil et les intersections » des bâtiments qu'on y voyait.

Par une heureuse chance, nous possédons, pour nous renseigner mieux, le document même que Vasari, a certainement utilisé lorsqu'il écrivit ses *Vies d'Artistes* longtemps après la mort de ceux-ci. Nous voulons parler de la *Vita del Ser Brunelleschi*, œuvre de son compatriote et ami, Antonio Manetti³. Voici, en effet, ce que nous y trouvons sur le sujet qui nous intéresse :

« Sur cette question de la perspective, la pre-

2. Sur le développement de la marqueterie à cette époque et ses rapports avec la perspective, cf. André CHASTEL, *Marqueterie et Perspective au XV^e siècle*, dans *Revue des Arts*, n° 3, sept. 1954, pp. 141 à 154.

3. Antonio di TUCCIO MANETTI, *La Vita del Ser Brunelleschi*, édition italienne dans *Opera Historica*, Florence, 1887. Antonio Manetti, né à Florence le 6 juillet 1382, mort dans la même ville le 26 mars 1497, fut réputé comme mathématicien et astronome. Il était aussi entendu dans l'art de peindre et en architecture. Il fit partie du jury du concours de 1490 pour la façade de Sainte-Marie-des-Fleurs. Il occupa, à partir de 1470, d'importantes fonctions dans la République de Florence. On lui attribue, non sans bonnes raisons, cette *Vie de Brunelleschi* (cf. G. Milanesi, éditeur de *Vasari*, tome I, p. 329, qui a édité également les œuvres de Manetti, Florence, 1887).

mière chose qu'il (Brunelleschi) montra fut un petit tableau d'environ une demi-brasse carrée⁴ où il avait fait *une vue de la façade de l'église Saint-Jean de Florence (le Baptistère)* où il avait représenté ce qu'on peut voir « d'un seul coup d'œil » en se plaçant à 3 brasses (1 m. 80) à l'intérieur de la porte du milieu de l'église Sainte-Marie-des-Fleurs (le Dôme de Florence; voir le plan, fig. 1). Cette vue était réalisée avec un tel soin et une telle minutie, et si exactement, avec la couleur des marbres alternés, noirs et blancs, qu'il n'est pas de miniaturiste qui l'eût mieux faite. On y voyait encore (à gauche) cette partie de la place que découvre l'œil quand il se tourne d'un côté vis-à-vis de la *Miséricorde* jusqu'au croisement de la *Place des Brebis*, de l'autre (à droite) vers la *Colonne du Miracle de Saint Zénobi*, jusqu'au carrefour de la *Paille*. Pour ce qui est du lointain, et pour autant qu'on pouvait y voir le ciel, il avait imaginé de donner l'impression que les parties d'architecture se détachaient sur l'air, et, pour cela, de remplacer le fond (du tableau) par un miroir d'argent bruni, afin que le ciel naturel se reflétant dessus, on y voyait donc les nuages poussés par le vent.

« Et, comme l'auteur voulait que cette peinture fût regardée d'un seul endroit, aussi bien en ce qui concerne la hauteur que le bas, les côtés et le lointain, afin qu'on ne puisse commettre d'erreurs en le regardant, ce qui est le cas pour tout point qui en aurait changé l'aspect visuel, il avait aménagé dans le panneau lui-même, qui était en bois, un trou à l'emplacement où la peinture représentait l'église Saint-Jean (donc, au centre du panneau), exactement en face de l'endroit où il s'était placé quand il avait peint, à l'intérieur du porche de Sainte-Marie-des-Fleurs. Ce trou qui était gros seulement comme une lentille du côté de la peinture, allait en s'élargissant dans le panneau de bois, jusqu'à la grandeur d'un ducat ou un peu plus,

en forme de pyramide comme fait le chapeau de paille d'une femme à la mode⁵.

« Il désirait ainsi, quand on voulait le regarder, que l'œil se placât à l'envers du tableau, où le trou était large et que, tandis que, d'une main, on l'approchait de l'œil, de l'autre, *on tint un miroir plan en face*, dans lequel la peinture devait se réfléchir. Ce rapprochement du miroir par l'autre main devait se trouver, à peu près à la distance, en brasses réduites que celles que comptait, en brasses véritables le lieu où il s'était placé, jusqu'à la façade de l'église Saint-Jean (*le Baptistère*).

« De telle manière qu'en regardant le tableau, par suite de toutes ces circonstances réunies — distance exacte, point de vue déterminé et miroir d'argent — il semblait que l'on se trouvât en présence de la vérité elle-même.

« Je l'ai eu en main, je l'ai vu plus d'une fois, et je peux en rendre témoignage. »

« Il fit également en perspective la *Place du Palais de la Seigneurie*, à Florence, avec ce qui est dessus, et ce qui se trouve autour, pour autant que peut en embrasser la vue (voir le plan, fig. 3) quand on se tient hors de la Place, exactement au long de la façade de l'église de Saint-Romole, passé l'angle de *Calemala Francesca*⁶ qui donne sur ladite place, non loin d'*Or San Michele*, à l'endroit où, regardant le *Palais de la Seigneurie* on en voit deux façades entières, celle qui donne vers le couchant et celle qui donne vers le Nord. Et c'était chose merveilleuse de voir ensemble toutes les perspectives qui récréaient la vue dans cet ouvrage ».

Comme on le voit, les précisions données par Manetti ne laissent rien à désirer quant à la nature de « l'invention », au point que nous

5. « Le chapeau d'une femme à la mode », Eugène MUNTZ, dans son *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, Paris, 1889, vol. 1, a étudié sommairement (chap. IV, pp. 323 et 324), il est vrai, d'après les œuvres d'art, la coiffure des Florentines. Il n'y est pas question d'un chapeau de paille en forme de pyramide. On pourrait penser qu'il s'agit du hennin, mais rien ne nous prouve que le hennin, mode franco-flamande, ait, à une époque quelconque, traversé les monts. On remarquera l'artifice de Brunelleschi, créant une transition pour conduire l'œil jusqu'à l'oculaire réel, d'où partiront les rayons visuels allant vers le miroir.

6. San Romolo a disparu, et l'angle de *Calemala Francesca* correspond aujourd'hui à l'angle de la *Via Calzaiole*.

4. La brasse valait, en moyenne, 0,60 m, une demi-brasse, 0,30 m, cela représente donc, au carré, un panneau de bois très petit. Le « Braccio (la Brasse) florentin » avait une valeur spéciale et même trois : le *braccio* de construction de 0,548 m M/M, le *braccio* pour la laine de 0,583 m M/M, le *braccio* pour la soie de 0,597 m M/M (SAIGEY, *Traité de Métrologie*, p. 178). Il est inutile d'entrer à ce propos dans des détails trop techniques, on les trouvera dans l'ouvrage de G. Uzielli (cité plus loin), chap. VII, p. 430.



FIG. 2. — La Place de la Seigneurie, à Florence, photographie actuelle prise « au point de vue » du second tableau d'optique de Brunelleschi.

Phot. Anderson.

avons pu en faire dessiner le schéma (fig. 4) pour autant qu'on puisse le reconstituer aujourd'hui. On s'aperçoit alors que c'est la première « *Vue d'Optique* » qu'a réalisée ainsi Brunelleschi, et que l'appareil qu'il avait imaginé pour la présenter est tout simplement, la fameuse « *Boîte d'Optique* ». Nous dirons, tout à l'heure, ce qu'elle apportait de nouveau⁷.

Notons, dès maintenant, l'ingéniosité de la disposition des deux miroirs qui se font face,

7. En fait, Brunelleschi n'a pas fait de son appareil « une boîte », et on comprend pourquoi : c'est qu'il voulait profiter de la réflexion des nuages sur son miroir d'argent bruni, et également de l'éclairage du jour sur son tableau.

l'un (M) reflétant le ciel, et l'autre (M') donnant à la fois l'image de la peinture (P) et du miroir opposé (M), ce qui en faisait une espèce de spectacle mouvant, analogue au cinéma. Remarquons aussi l'astuce du « trou dans la peinture » qui, dans l'image opposée, donnée par le miroir situé face à l'oculaire, devait disparaître dans quelque détail du *Baptistère*, vraisemblablement, dans une de ses portes, ou dans une des fenêtres des arcades.

Nous attirons aussi l'attention sur la suite du texte de Manetti :

« Paolo Ucello, et d'autres artistes, dit-il, ont voulu contrefaire et imiter ces perspectives inventées par Brunelleschi. J'en ai vu plus d'une, mais cela ne fut jamais aussi bien que les siennes. »

Nous tirerons de cette remarque une conséquence : alors que Vasari nous vante la découverte de Filippo, c'est-à-dire « l'invention de la boîte optique elle-même », Manetti semble nous suggérer que « l'invention » de Brunelleschi fut beaucoup moins dans la « découverte » de celle-ci, que dans une « meilleure réalisation de l'image » puisqu'au même moment, à Florence et ailleurs — il le précise — beaucoup d'artistes dont il a vu les œuvres, utilisaient le même système. Vasari, de son côté, ne nous cite-t-il pas l'exemple contemporain d'une *vue perspective de la Place Saint-Marc de Venise*, faite par Léon Baptiste Alberti, cet autre initiateur dans les études perspectives, et « qui était, déclare-t-il, un de ses meilleurs ouvrages »⁸.

Il ne s'agit pas de rabaisser le mérite éventuel de Brunelleschi, mais de montrer combien il est difficile, rétrospectivement, quand il s'agit d'une « invention », de déterminer exactement ce qu'elle contient d'original, car, en général, elle concrétise des idées qui « sont dans l'air », surtout quand il s'agit d'inventions scientifiques, ce qui est précisément le caractère de celle-ci, comme nous allons nous efforcer de le prouver.

D'où Brunelleschi comme aurait pu le faire tel autre de ses contemporains ingénieux — a-t-il tiré le principe de son invention? Nous répondrons sans hésiter : de la Science, et nous allons donner nos raisons.

8. VASARI, *Le Vite...*, trad. franç., vol. 1, p. 384.

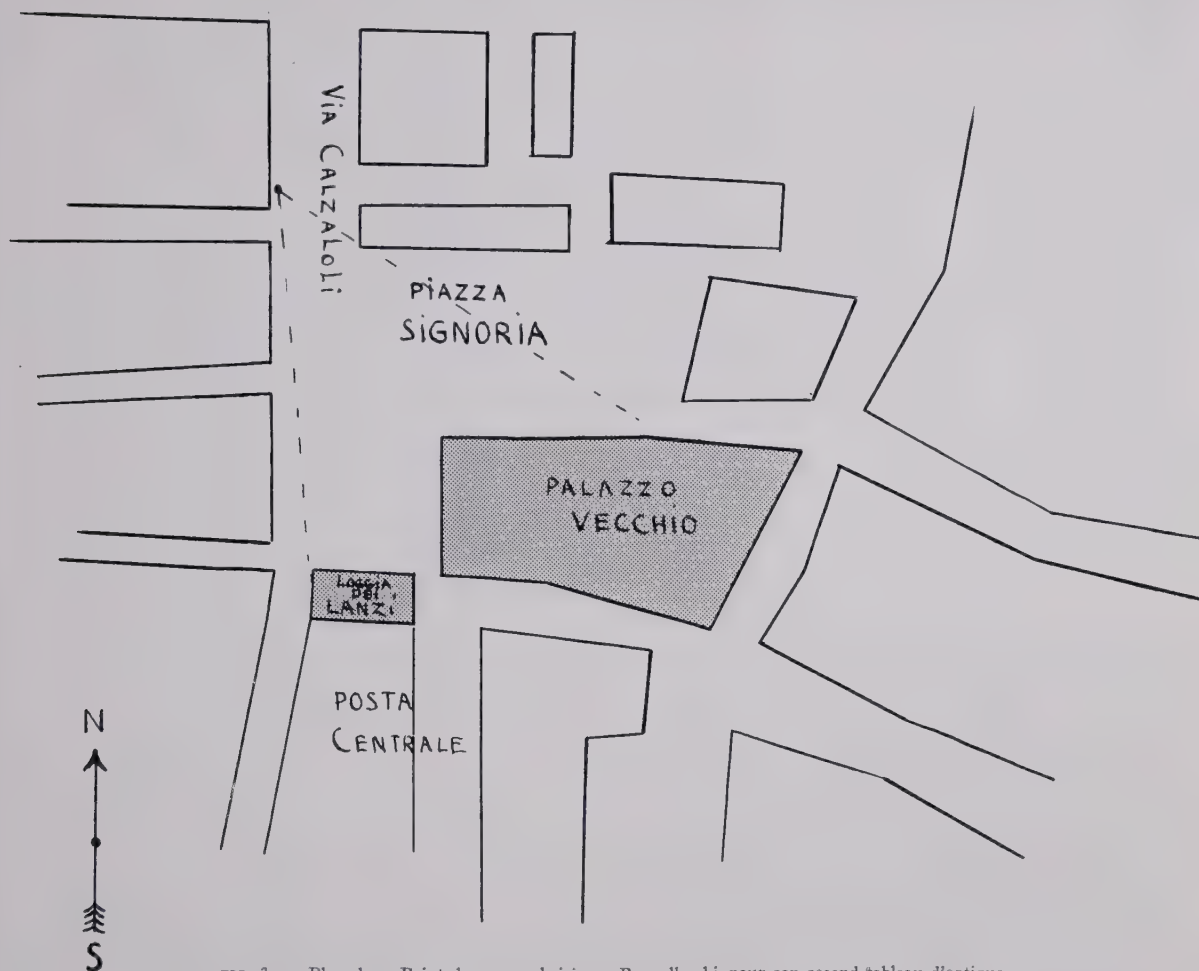


FIG. 3. — Plan du « Point de vue » choisi par Brunelleschi pour son second tableau d'optique.

Ce ne fut pas, précisons-le, de la *Science optique*. Celle-ci n'était pas négligée, ni oubliée, à cette époque, comme on le croit généralement, puisqu'on la nommait précisément *Perspectiva*. Mais ses conclusions, tirées alors de démonstrations mathématiques, allaient à l'encontre de celles fondées uniquement sur l'observation des sens, qu'on allait appeler plus tard, du même nom⁹; c'est d'une autre science qu'il s'inspira, la *Science géographique* aussi

9. Nous nous excusons de cette allusion peu claire à la « Perspective », c'est-à-dire à la Science optique, telle qu'elle était enseignée dans les universités antérieurement à Brunelleschi, mais c'est une matière qui demanderait des développements dépassant le sujet de cette étude.

extraordinaire que cela puisse nous sembler aujourd'hui.

La Renaissance florentine nous apparaît, en effet, sous un aspect scientifique entièrement nouveau depuis les travaux récents, et notamment, le monumental ouvrage de G. Uzielli¹⁰; et même, si l'on n'accepte pas entièrement la thèse de celui-ci au sujet du grand savant, astronome et géographe que fut le Florentin Paul Toscanelli (dont il veut faire l'inspirateur de Christophe Colomb¹¹), les documents

10. G. UZIELLI, *La Vita et y tempi di P. Toscanelli*, in-folio, 746 p., vol. V, de la *Raccolta Colombiana*, Rome, 1894.

11. Cf. Henry VIGNAUD, *La Lettre et la Carte de Toscanelli. Etude critique*, Paris, Leroux, 1901, qui discute les thèses d'Uzielli à ce sujet.

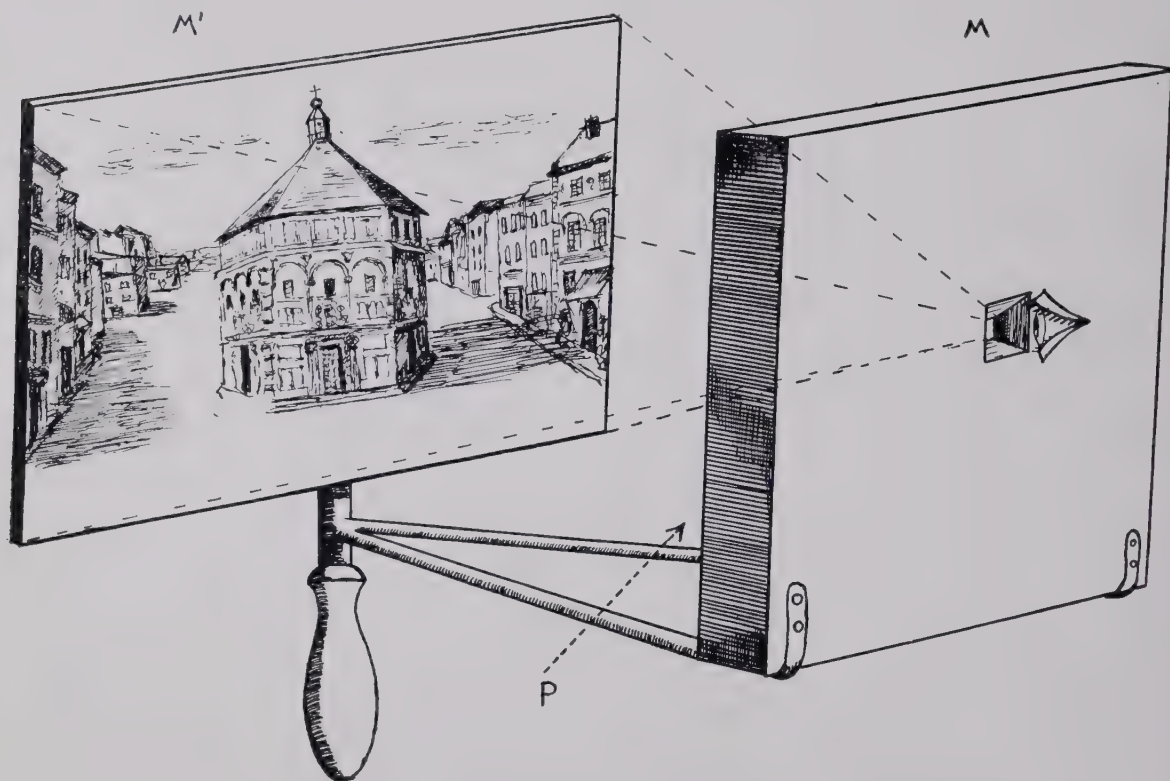


FIG. 4. — Schéma de la première « Boîte d'optique » inventée par Brunelleschi.

qu'il a réunis nous ont montré pour la première fois, la liaison qu'il faut désormais établir entre le retour aux études antiques, qui caractérise, on le sait, la Renaissance Florentine, et le développement de la *Science géographique*, dans une ville dont l'essor bancaire et commercial était inouï, et cherchait à s'exercer, non seulement sur terre dans toute l'Europe, mais encore au-delà des mers, les Médicis pressentant, dans une anticipation hardie, que l'avenir était aux découvreurs de continents.

Un instrument merveilleux se trouvait à ce moment entre les mains des Florentins, c'était la monumentale *Géographie* de Ptolémée, alors nouvellement traduite, et ses vingt-sept cartes, résumant toutes les connaissances que l'Antiquité avait possédées du monde.

M. Uzielli a démontré que le fameux texte grec qui fut l'original de cette traduction —

l'événement scientifique le plus important du début du xv^e siècle — est celui du splendide manuscrit qui est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Laurentienne de Florence (sous la cote *Badia 2380*) et qui vient, non pas comme on l'avait cru jusqu'ici, d'un achat de Palla Strozzi à Constantinople, mais de la collection d'auteurs grecs réunie par Antonio Corbinelli¹².

12. G. UZIELLI, *Paolo Toscanelli, op. cit.*, chap. VII, p. 391. Le manuscrit de la Laurentienne porte, en outre, la mention *Conventi Sopressi* (couvents supprimés) 626, et cette suscription : *Iste Liber est Monasterii S. Maria, sive Abbatis de Florentina LXXX. A.C.* Ces initiales, affirme M. Uzielli, sont celles d'Antonio Corbinelli, qui, mort à Rome en 1495, avait laissé par testament sa Bibliothèque d'ouvrages grecs à Jacopo de Corbizzi, à charge, par lui, de la donner ensuite à la Badia (l'Abbaye) de Florence.

Notre dessein n'est pas de rappeler ici ce qu'apportait de nouveau, au point de vue scientifique, la *Cosmographie*¹³ de Ptolémée, mais de montrer comment l'œuvre du fameux mathématicien du III^e siècle de notre ère, était de nature à passionner les artistes. Pour cela nous donnerons un extrait du premier chapitre :

« La géographie (image générale) écrit Ptolémée, est la description imitative et la présentation de toutes les parties connues de la terre... Elle diffère de la *Chorographie* (image particulière) en ce que celle-ci, considérant les lieux séparément les uns des autres, les décrit chacun en particulier, avec l'indication de leurs ports, de leurs villages et des plus petites habitations, de leurs fleuves, de leurs peuples, et tous leurs détails.

« L'objet de la *Géographie* est, plus généralement, de montrer la Terre dans toute l'étendue qu'on lui connaît... Elle n'admet que des descriptions générales, telles que celles des golfes, des grandes villes, des nations, des fleuves remarquables.

« La *Chorographie* se spécialise dans la description de quelques parties du tout, comme quand (dans un tableau) on se borne à ne représenter qu'une oreille ou qu'un œil. Mais la *Géographie* embrasse la totalité des choses, de même que l'image d'une tête la représente tout entière.

« Car, dans toute image qu'on se propose de faire, les premières parties doivent d'abord être bien coordonnées, et celles qui doivent être figurées, être proportionnées à la distance des yeux, soit qu'on représente un tout ou une portion, pour bien faire apercevoir l'ensemble...

« L'une (la *Chorographie*) a donc besoin du secours de la *Topographie* qui est la représentation particulière de chaque lieu, et, à moins qu'on ne sache dessiner, on n'est pas en état d'exécuter un *Tableau chorographique*.

« Il n'en est pas absolument de même de l'autre (la *Géographie*), car elle peut, par de

simples points et par des lignes seulement, exprimer les formes et la situation du pays en général.

« La connaissance des mathématiques n'est donc pas absolument nécessaire à la *Chorographie*, au lieu qu'une méthode fondée sur cette connaissance est indispensable en *Géographie*. Le but de celle-ci, en effet, est la recherche de la figure et de la grandeur de la terre et de sa situation dans le ciel, afin de pouvoir déterminer la partie que nous en connaissons, l'étendue de cette partie, sous quels « cercles de la sphère céleste » sont situés les différents lieux de la surface de la terre... enfin tout ce qui a rapport à chaque lieu habité... »

On voit que, Ptolémée, bien que mathématicien et astronome, et dont le mérite était de proposer un moyen de rattacher les mesures

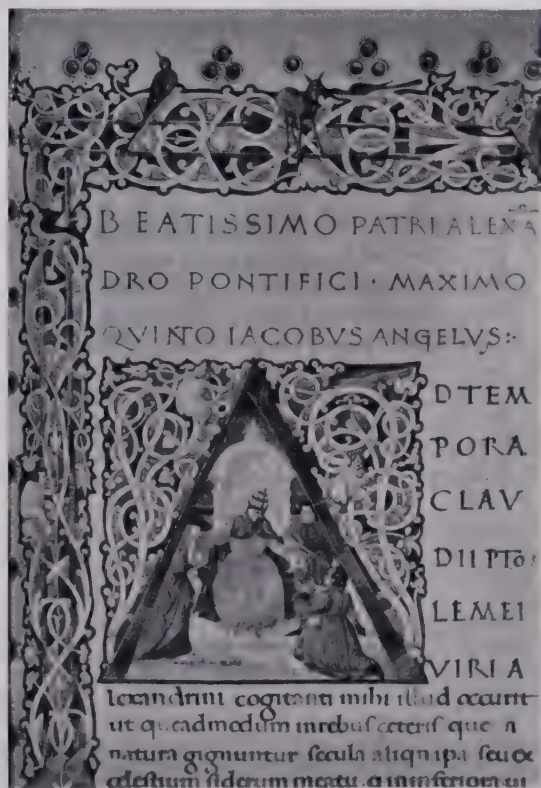


FIG. 5. — Angelo de Scarperia
offrant sa traduction à Alexandre V
(d'après le *Manuscript Latin 4801*). Bibliothèque Nationale,
Paris. Phot. B. N.

13. Le titre exact de l'ouvrage est *Narration géographique*. C'est le traducteur, Angelo de Scarperia, qui, dans la préface de sa traduction, remplaça le mot de *Cosmographie* par celui de *Géographie*. Angelo était l'élève de Chrisoloras, titulaire de la Chaire de grec à Florence, il fut ensuite secrétaire apostolique du pape Alexandre V, qui lui donna l'ordre express, en 1410, de continuer la traduction en latin, commencée, puis abandonnée, par son Maître.

terrestres aux mesures astronomiques, savait aussi raisonner en peintre et même en peintre perspectiviste, puisqu'il faisait cette remarque

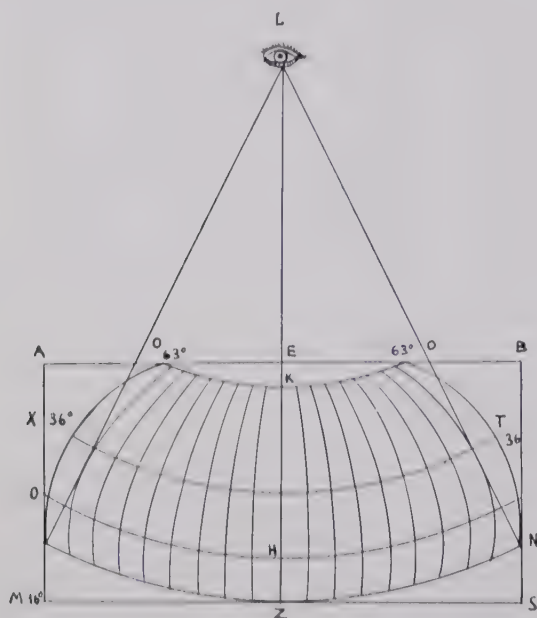


FIG. 6. — Construction géométrique de Ptolémée pour réaliser sa « Mappemonde ».

que, dans toute image « les parties doivent être proportionnées à la distance des yeux ».

Mais il ne se contentait pas de le dire, il s'était efforcé de le réaliser dans ses cartes — au moins dans celle où il se proposait de représenter la *Mappemonde*, c'est-à-dire le *Globe terrestre* avec la totalité du monde connu alors¹⁴.

Pour cela, comme on le verra par le schéma mathématique qui se trouve dans son texte et que nous reproduisons (fig. 6), l'astronome-géographe imagine un observateur qui serait placé hors de la terre¹⁵. Ce que le géographe

14. Remarquons que ce problème, pour lui, se résolvait pratiquement à représenter que l'hémisphère nord, car il ne nous est pas parvenu que la terre habitée s'étendait beaucoup plus loin.

15. En fait, la démonstration mathématique le montre nettement, cet observateur c'est le spectateur lui-même, c'est-à-dire nous. Pour plus de clarté, Ptolémée nous en fait autre chose en L qu'une translation du *Pôle de l'œil*. En effet, dans la position où il se trouve, l'œil L verrait la projection du

commentait ainsi, dans son langage de savant¹⁶ :

« La projection de la sphère est supposée faite sur un plan, avec la terre qu'elle comprend, sous un point de vue tel que l'œil de l'observateur soit perpendiculaire aux communes sections du méridien céleste (les latitudes) qui passent par les points tropiques, sous lesquels est celui qui coupe en deux moitiés la longueur de notre terre habitée (l'Équateur), et du parallèle de *Syene* (la ville moderne d'Assouan, en Égypte) qui partage la largeur de la terre en deux parties à peu près égales. »

Nous faisons grâce au lecteur du reste de cette description, que le schéma reproduit ici, rend suffisamment clair. Nous attirons seulement son attention sur la « fuite perspective des latitudes et des longitudes » qu'on y voit figurée, et qui justifie ce que dit Ptolémée à propos de la « distance par rapport aux yeux » dont il importe de tenir compte dans une carte de l'ensemble du monde.

On remarquera aussi, dans ce schéma et dans la carte réalisée d'après lui (fig. 7) que le « cône de projection », sous lequel la terre est vue, est exactement déterminé dans son ouverture, par l'angle visuel, c'est-à-dire par l'angle du triangle partant de l'œil de l'observateur céleste, et le côté opposé qui est supposé limité par l'équateur terrestre, ce qui donne à la perpendiculaire L, Z, c'est-à-dire à la « distance principale » comme on dit en perspective, une longueur précise¹⁷.

pôle sur un Plan, tandis que nous voyons, nous, le « profil de la Terre, du Pôle à l'Équateur ».

Cette figure et ce texte ont dû intéresser vivement les Perspectivistes du xv^e siècle car ils illustraient un texte obscur de VITRUVÉ (*De l'Architecture*, préface du VII^e livre). « Le point mis à une certaine place » dont parle cet auteur, s'explique par « le point de vue », et non par le « point de fuite », que les Anciens ont toujours ignoré, parce que leurs miroirs de métal, peu profonds, ne le donnaient pas.

16. *Traité de Géographie*, de Claude PTOLÉMÉE d'Alexandrie, chap. XVII, traduction de l'abbé Halma, Paris, 1828, p. 83.

17. Bien que nous désirions éviter de faire intervenir trop de précisions mathématiques dans cet article, nous devons signaler que l'image géométrique, que s'efforçait d'obtenir de la Terre le géographe alexandrin, s'inspirait des *Coniques* d'Apollodore. Cela devait frapper d'autant plus les artistes que, précisément, c'est en s'inspirant du même ouvrage que le Polonais CIOLEK, dit VITELLO, dans sa *Perspective*, ouvrage écrit à la fin du XIII^e siècle, et que tous les artistes connaissaient — GHIRBERTI y fait de nom-

Ce système n'est d'ailleurs utilisé qu'une fois, pour cette première carte de l'ouvrage, les vingt-six autres sont faites d'après la projection dite « quadratique », c'est-à-dire divisées seulement en longitudes et en latitudes et sans perspective.

Cette manière de procéder qui consiste à utiliser un « cône de projection », porte en mathématiques, le nom de « projection conique ». La figuration de la terre qui en

elle aussi, une « projection conique ». C'est pourquoi, il nous est venu à l'idée que l'une avait bien pu avoir été, au xv^e siècle, l'origine de l'autre.

Et voici nos arguments : imaginer la Renaissance et notamment la Renaissance florentine comme l'œuvre de quelques artistes de génie soutenus par d'intelligents mécènes, s'avère de plus en plus, comme une légende romantique. La vérité est plus complexe et aussi plus

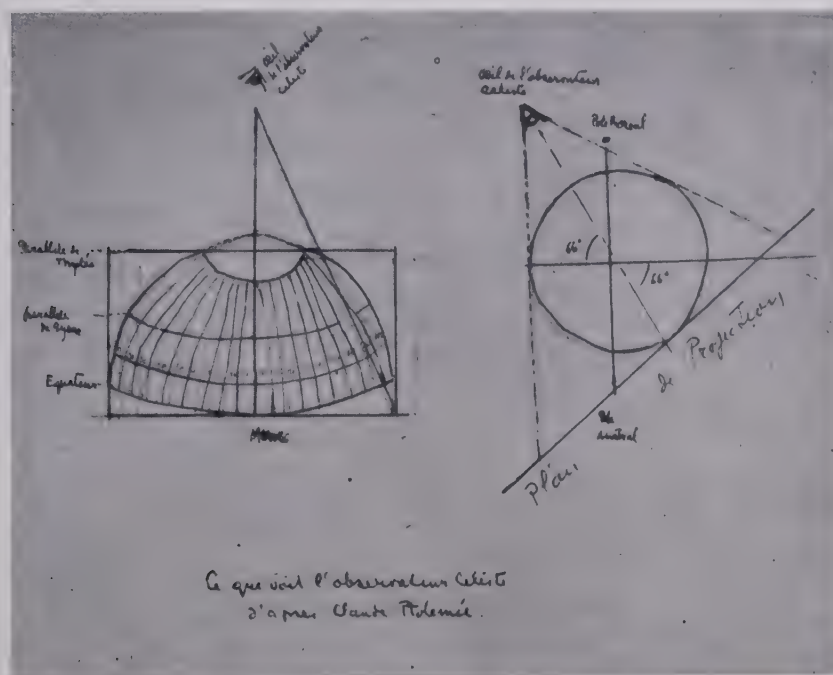


FIG. 7. — La Première Carte de la Géographie de Ptolémée, d'après un Manuscrit du xv^e siècle (Latin 4801).
Bibliothèque Nationale, Paris.

résulte, avait, dès l'Antiquité, été comparée à « une chlamyde ». Elle fut célèbre à partir de l'époque qui nous occupe, sous le nom, tout aussi expressif, de « mappemonde en forme de mantille ».

Maintenant, nous ferons remarquer que la « perspective monoculaire » est précisément,

breuses allusions dans ses *Commentaires* (Edit. J. Schlosser, Berlin, 1912) — ajoute quelque chose d'original à l'*Optique* d'Al. HAZEN, dans l'étude théorique qu'il y fait de « l'Ombre portée ».

logique : à la lumière des études nouvelles¹⁸, la Renaissance italienne se révèle comme la conséquence d'une longue évolution intellectuelle de caractère international, que nous

18. Notamment, celles de Pierre DUHEM, *le Système du Monde. Histoire des Doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, 7 vol. parus, Hermann édit., Paris, 1913-1956. *Les Sources des Théories physiques : les origines de la Statique*, 2 vol., Hermann édit., 1905-1906. Ses autres études sur le même sujet n'ont pas été réunies en volume.

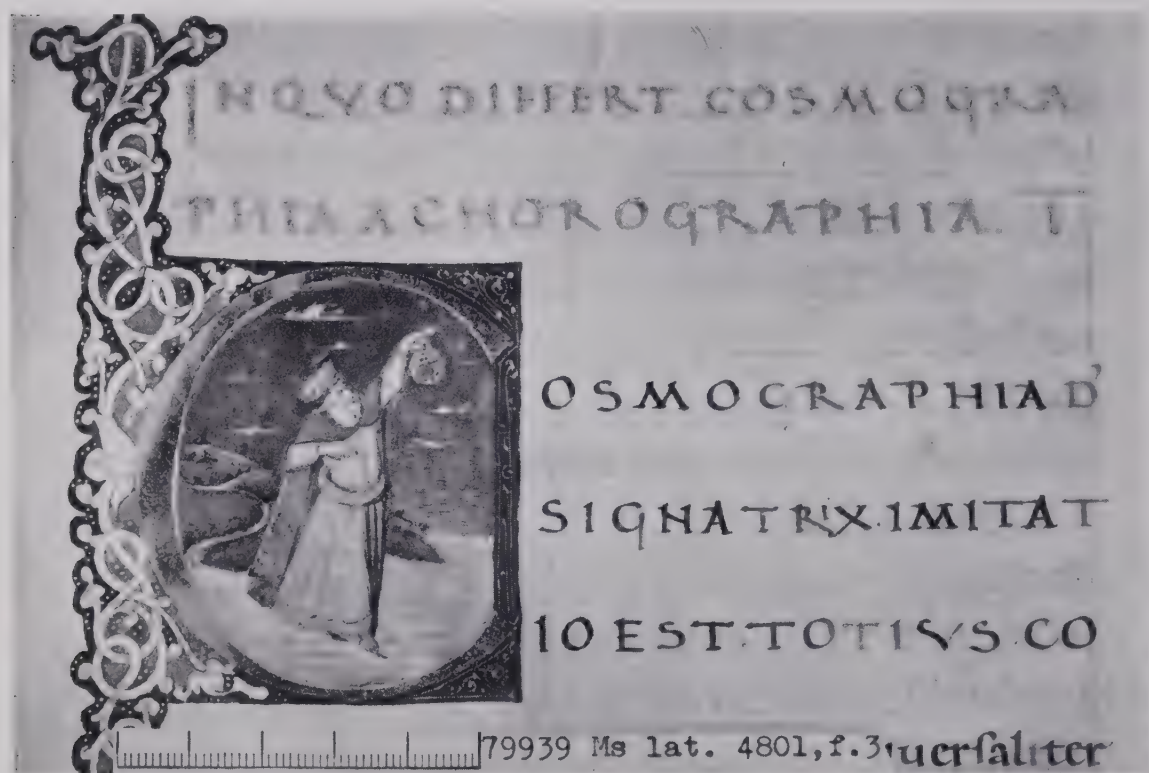


FIG. 8. — Un Géographe-Astronome se servant de l'Astrolabe pour observer l'angle que fait l'étoile polaire avec l'horizon de la mer.

(D'après le *Manuscrit Latin 4801*.)

Bibliothèque Nationale, Paris. Phot. B. N.

avons appelée la *pré-Renaissance*¹⁹ et qui a eu pour origine une suite de controverses universitaires, d'ordres philosophiques et scientifiques, sur la dynamique de l'univers et la statique du monde.

Le retour à Ptolémée, astronome et géographe, perd ainsi son caractère insolite. Il se présente comme un progrès et une victoire de ceux qu'on appelait déjà alors les « Moderni », aussi bien sur les *Théories* d'Aristote, fondements de la scolastique, que sur les *Portulans*, fondements de la connaissance que le moyen âge avait de la terre.

Et ceci justifie et explique l'importance que les milieux intellectuels de l'Europe ont attaché à la *Nouvelle Géographie*.

19. Dans notre petit livre, *les Primitifs sous un aspect nouveau*, Société des Amis du Musée, Bordeaux, 1952, qui applique les idées de Duhem au domaine artistique.

Il est déjà question de la traduction de la *Géographie* de Ptolémée au Concile de Pise en 1409, qui ne réunit pourtant que des ecclésiastiques, mais sur les cogitations desquels le monde entier avait les yeux fixés, car il ne s'agissait de rien moins, au temporel, que de la cessation du Grand Schisme d'Occident.

La traduction de Ptolémée, maintenant achevée, est l'objet de toutes les conversations des intellectuels, religieux ou laïques que réunit, pendant quatre ans, le Concile de Constance (5 novembre 1414 au 22 avril 1418), car la controverse qui mettait alors aux prises, dans le domaine scientifique, Aristoteliciens et Ptoléméens, fit le fond de leurs délibérations, notamment à propos de la réforme du calendrier qui y fut esquissée. Pierre d'Ailly, chancelier de l'Université de Paris, dont la personnalité domine le Concile, est résolument Ptoléméen; son *Imago Mundi*, qui avait vu le jour

en 1410, et qui mentionnait la traduction en cours²⁰ était une violente attaque d'Aristote, au nom de Ptolémée; c'est aussi pendant le Concile, à partir de 1417, que son disciple, le cardinal Guillaume Fillastre, docteur de la même Université, commence d'envoyer au Chapitre de Reims, dont il est le fondateur, des cartes de Géographie unissant l'expérience des Portulans à la théorie géographique Ptoléméenne²¹.

Nous n'avons pas tort, on le voit, de mettre l'accent sur l'importance de cette traduction qui fut la grande affaire de l'époque, après la publication en langue vulgaire du *Traité de la Sphère* par Nicolas Oresme, à l'usage des gens du monde (1376). On ne s'étonnera pas, après cela, du nombre d'astrolabes qu'on trouve dans les collections particulières²². Il est à la mode de « prendre hauteur », c'est-à-dire de se servir, à la manière des astronomes, de l'astrolabe pour s'essayer à « faire le point », afin de savoir où l'on est sur notre « boule ronde » (fig. 8).

*
**

Il est évident qu'un événement qui passionnait les gens cultivés, leurs clients, n'a pas pu passer inaperçu des artistes. Il apportait, en outre, une solution inespérée à leurs préoccupations à eux, qui naissaient des progrès de la perspective.

Les recherches de la profondeur dans le tableau se heurtaient, en effet, à une difficulté, précisément, de « mise au point ».

Pour réaliser parfaitement le tableau que nous avons hérité de la Renaissance, il faut, rappelons-le, que le spectateur soit immobile et ne regarde que d'un œil : c'est le principe même de la « perspective monoculaire ». Or, une longue tradition, contractée devant les

mosaïques et les peintures murales, était, au contraire, de laisser le spectateur libre de choisir sa place. Il en était de même pour regarder les illustrations d'un manuscrit.

Quelle autorité l'artiste, qui n'était alors qu'un artisan²³ pouvait-il avoir à cette époque pour « imposer » son *point de vue*? Evidemment aucune.

Et cela explique les hésitations dont témoignent les miniatures et les tableaux antérieurs à ce début du xv^e siècle, quand il s'agit du « point de fuite ». M. Panofsky²⁴ a fait, très subtilement, remarquer que les essais les plus poussés de « dallages perspectifs », réalisés à ce moment, s'achèvent tous dans « l'Inconnu » et, au pis aller, derrière un personnage ou un monument qui leur sert de fond (fig. 9). Nous comprenons à présent pourquoi : le spectateur, non discipliné par des siècles d'extase devant le tableau perspectif, refusait de le regarder d'un point de vue précis, à une hauteur calculée, et à une distance fixe.

C'est ce que déclare nettement Manetti, lorsqu'il complète ainsi sa description des *Vucs d'Optique* de Brunelleschi²⁵ :

« On pourra se demander, à propos de celle-ci ((la vue optique de la *Place de la Seigneurie*) pourquoi Brunelleschi puisqu'il l'avait également mise en perspective, n'y fit pas ce trou pour la vue qu'il avait fait pour la perspective de l'Eglise Saint-Jean (du *Baptistère*). Cela tient au fait que le panneau dont il avait dû se servir pour placer tant de choses et les rendre distinctes se trouvait être beaucoup trop grand pour être élevé avec la main jusqu'à l'œil, et que, d'autre part, le bras d'un homme n'aurait pas été assez long pour que, le miroir en main, il pût le mettre au point, à son exacte distance, sans compter le poids qu'auraient représentés les deux, ensemble.

« Il laissa donc la place du miroir « à la

20. Edmond BURON, *Œuvres de Pierre d'Ailly*, 3 vol., Paris, 1930. On lit dans *l'Image du Monde*, à propos de la *Géographie* : « Nuper de greco in latinum sermonem translatus », c'est-à-dire « récemment traduite du grec en latin ».

21. Raymond THOMASSY, *Guillaume Fillastre, considéré comme géographe*, *Bulletin de la Société de Géographie*, 9^e série, XVII, 1942, pp. 144-145.

22. Notamment, dans les inventaires de Charles V, des ducs de Bourgogne, des ducs d'Orléans, du roi René d'Anjou, etc.

23. Il faut se rappeler les plaidoyers de Léonard DE VINCI, dans son *Traité de la Peinture*, en faveur de la supériorité du Peintre, pour mesurer les préjugés qui restaient encore à vaincre, même au xvi^e siècle, pour que la Peinture soit admise parmi les Arts libéraux.

24. E. PANOFSKY, *Die Perspective als symbolische Form*, dans *Vortrag d. Bibliothek Warburg*, Hambourg, 1924-1925, pp. 256 et suiv.; et aussi Liliane GUERRY, *Cézanne et l'Expression de l'Espace*, Paris, 1950, p. 17.

25. Antonio MANETTI, *op. cit.*, p. 23.

discretion » du regardant²⁶ pour en obtenir le meilleur effet, comme on fait aujourd'hui pour les autres peintures des grands peintres, bien qu'il arrive souvent que celui qui regarde manque précisément de se mettre « à la discrétion du peintre ».

Ce texte, d'un contemporain, est extrêmement important car il pose le problème de la nouveauté qu'apportait dans l'art du tableau, au début du xv^e siècle, l'invention nouvelle.

Mais pourrait-il se montrer aussi difficile, ce spectateur récalcitrant, si cette discipline lui était désormais imposée par la Science « en Progrès » ? C'est précisément sur quoi, d'après nous, comptait l'inventeur de la « Boîte d'Optique ».

*
**

Mais cet inventeur fut-il Brunelleschi ? Pour répondre à cette dernière question, nous devons essayer de préciser les rapports de Filippo avec Toscanelli.

Voici, à ce propos, ce que dit Vasari²⁷ :

« Maestro Paulo dal Pozzo Toscanelli, revenant de ses études universitaires à Padoue et se trouvant à dîner, un soir, dans un jardin, avec quelques amis, invita Filippo qui, l'entendant parler des arts relevant des mathématiques, prit tant de familiarité avec lui que celui-ci lui enseigna la géométrie, et bien que Filippo n'eût pas de connaissance approfondie des lettres, il lui rendait raison de toutes choses, avec le naturel de la pratique et de l'expérience, de manière que, souvent, il le confondait. »

Ce texte, à la louange de Brunelleschi, est exagéré, comme lorsque, plus loin, Vasari rapporte que Toscanelli, « entendant raisonner Filippo, le comparait à un nouveau saint Paul ». Il est incroyable, non seulement étant donnée la personnalité de Toscanelli, mais surtout celle de Brunelleschi. C'est une

« beffa »²⁸ digne de celles dont se récréait le célèbre architecte.

A qui fera-t-on croire, en effet, que des raisonnements de « primaire » — on sait que Filippo Brunelleschi, et Vasari le rappelle, avait, très jeune, abandonné ses études — aient été de nature à « confondre » un jeune docteur, frais émoulu de l'Université, et rompu, par conséquent, aux discussions scolastiques ! A l'embarrasser, tout au plus ! Mais il y a mieux : est-il admissible que Brunelleschi, de vingt ans plus âgé que lui, et architecte déjà célèbre, ait eu besoin de Toscanelli pour apprendre la géométrie ? Non, Vasari — à si longue distance et n'étant plus au fait des problèmes qui passionnaient alors ces deux hommes — n'a rien compris à leurs préoccupations communes.

M. Uzielli, dans son étude très sérieuse de la construction du Dôme de Florence, les définit mieux²⁹. Mais il n'a pas abordé l'affaire de la perspective, elle est importante cependant :

Qu'est-ce que Paolo, sortant de l'Université de Padoue où il avait été l'élève notamment du physicien Prodocimo de Beldomundi³⁰, pouvait apprendre à Filippo « continuellement occupé à imaginer et à inventer des choses difficiles » et qui s'était mis en tête « d'apprendre les effets des poids et des roues »³¹ ? Bien certainement, les nouvelles théories sur la Physique du Globe, qui étaient en train de bouleverser la Statique, et dont Toscanelli devait continuer à faire son étude.

Que Brunelleschi, en revanche, l'ait mis au fait des difficultés de « mise au point » des peintres, qu'ils aient réfléchi ensemble à la manière d'y porter remède, c'est-à-dire de réaliser un appareil qui stabiliserait matériellement l'angle visuel et la distance du spectateur au tableau, angle visuel et distance qu'on trou-

28. « Une beffa », c'est-à-dire une plaisanterie. Celle que fit Brunelleschi à propos de Ghiberti est rapportée par Vasari (vol. I, p. 345).

29. G. UZIELLI, *op. cit.*, chap. II, pp. 54 et suiv.

30. Sur Beldomundi, disciple des idées cosmologiques françaises, cf. DUHEM : *les Origines de la Statique*, vol. I, et du même, *les Théories cosmologiques*, t. IV ; sur sa personnalité Antonio FAVARO, *Interno alla vitae... di... Prodocimo*, Bull. della Storia della Scienza Matematica & fisica (Bull. Boncompagni), XII, 1879, pp. 1 à 14, 119 à 251.

31. VASARI, *Vie de Brunelleschi*. Traduction française, I, pp. 321 et 319.

26. Manetti joue sur le mot « discrezione », car il veut dire aussi que le spectateur peut manquer de voir bien l'effet, puisque Brunelleschi ne précisait plus la distance ni le lieu, où il fallait mettre le miroir. C'est une curieuse et bien ancienne critique du point de vue « fixe ».

27. VASARI, *Le Vite de piu eccellente pittori*, trad. franç., *Vie de Brunelleschi*, p. 320.



FIG. 9. — JEAN VAN EYCK. — La Vierge à l'Enfant.
partie centrale du Triptyque de la Pinacothèque de Dresde.
Phot. Alinari-Giraudon.

vait précisément définis dans la « Mappemonde en forme de Mantille » qu'on pouvait voir à Florence même, dans la première carte du

manuscrit de Ptolémée : c'est dans la logique des choses.

Et c'est ainsi que, d'après nous, Toscanelli



FIG. 10. — Florence, Baptistère. Première porte de Ghiberti, commencée après 1401, mise en place le 14 avril 1424.
Phot. Alinari-Giraudon.

imagina et Brunelleschi réalisa la première « boîte d'optique ».

Une dernière preuve des rapports entre « La Mappemonde en forme de Mantille » et l'invention de la « boîte d'optique », nous paraît être dans le choix même de Brunelleschi pour sa première vue. Est-ce un hasard si les deux rayons extrêmes de son angle visuel, précisément, embrassent l'octogone du *Baptistère*, comme les rayons extrêmes du regard de l'observateur ptoléméen embrassaient les deux extrémités du *Diamètre de l'Equateur*? On nous permettra de ne pas le croire.



Il nous reste une dernière question à résoudre que Vasari, et son inspirateur Manetti, ont laissée dans le vague. Pouvons-nous préciser la date de l'invention de la « boîte d'optique »?

Il nous semble que ce n'est pas difficile. Nous savons, en effet, la date exacte du retour à Florence, sa ville natale, de Paul Toscanelli. Les documents nous apprennent que c'est le 14 juin 1425 qu'il est immatriculé au rôle des « Médecins et Spécialistes » qui était aussi, il faut le rappeler, la corporation où s'inscrivaient les peintres³². D'autre part, dans sa *Vie de Lorenzo Ghiberti*³³, Vasari, quand il nous parle de l'exécution des portes du Baptistère, qui fut la grande œuvre de l'existence de l'orfèvre — puisqu'il mit quarante ans à les achever, nous dit :

« Dans le travail de réparer et de polir cette œuvre, Lorenzo (Ghiberti) se fit aider par plusieurs jeunes gens qui, plus tard, devinrent des Maîtres excellents, tels que Filippo Brunelleschi, Masolino da Panicale, Nicolo Lamberti, orfèvres, Parri Spinelli, Antonio Filarete, Paolo Ucello, Antonio del Pollaiuolo, qui était encore tout jeune, et beaucoup d'autres qui, travaillant ensemble et se communiquant leurs impressions comme cela se fait dans les ateliers, en retirèrent autant de profit que Lorenzo lui-même. »

Nul doute que, dans leurs conversations, ces jeunes artistes de talent se soient entretenus avidement de tout ce qui pouvait contribuer au perfectionnement de leur art et, notamment, des progrès des études anciennes, donc de la Perspective héritée de l'Antiquité. Or, nous constatons un fait : c'est que la porte Nord, commencée après 1401 (fig. 10), date du fameux concours pour les portes de l'église Saint-Jean, dont Ghiberti avait remporté le prix, ne révèle aucune trace de préoccupation perspective. Tandis que la porte Est, commencée en 1425, si admirée de Michel-Ange qui la trouvait « digne du Paradis » (fig. 11), est signalée par Vasari pour son élégante solution de nombreux problèmes de perspective³⁴.

32. « Medici e speciali. » Cette promiscuité des Médecins avec les Artistes s'explique par la coutume des universités. A l'Université de Padoue, par exemple, la promotion des « Artistes et Médecins », c'est-à-dire de ceux qui sortaient de la Faculté dite des « Arts » étaient honorés du titre de « Magister », tandis que celle des « Professeurs Juristes » avait droit, elle, au titre de « Dominus ». (C'est pourquoi nous voyons plus haut Vasari appeler Toscanelli : Maestro.)

33. VASARI, *Vite...*, trad. franç., vol. 1, p. 307.

34. Notamment, dans les panneaux : 3 (*Noé sortant de l'Arche*) 5, (*la Naissance d'Isaac*) 6, (*l'Histoire de Joseph*), « où l'on voit, dit Vasari, un temple rond,

dans les différents panneaux qui y figurent, comme autant de tableaux, en haut, demi et bas-reliefs.

De cette constatation, nous tirerons cette conclusion : à savoir que les recherches concernant la « perspective monoculaire » ne durent se généraliser à Florence qu'après l'année 1425, et qu'il est vraisemblable de penser que les conseils du physicien, astronome et cosmographe Toscanelli ne furent pas étrangers à leurs progrès, puisque c'est l'année même de son retour³⁵.

Je vois donc, assez bien, à la suite de la rencontre dont nous parlent à la fois Vasari et Manetti, de Brunelleschi et de Toscanelli, une visite concertée des deux hommes chez Jacopo de Corbizzi, qui venait d'hériter comme nous l'avons dit, des manuscrits de Corbinelli, afin d'y voir les cartes de Ptolémée.

Filippo se serait fait expliquer par son ami le principe de la « projection conique », comme aussi celui des latitudes déterminées par un certain observateur terrestre cherchant « l'angle que fait l'étoile polaire avec son horizon », c'est-à-dire visée « d'un point fixe » et, ayant rêvé là-dessus, il aurait imaginé son appareil.

Et voilà, vraisemblablement, comment la première boîte d'optique est née.

*
**

Depuis le temps que les boîtes d'optique ont été utilisées par les peintres, et vulgarisées, l'invention qui nous est décrite, à la fois par Manetti et Vasari, nous paraît, sans doute, assez simplette. Elle a quelque chose d'un jeu d'enfants. Mais, étant donné l'importance capitale que cette invention eut dans les arts, il

mis en perspective avec une grande habileté », 8 (*l'Histoire de Josué*), « le paysage vu en dégradé et en s'abaissant en perfection des premières figures aux montagnes, des montagnes à la ville », et 10 (*la Visite de la Reine de Saba*), avec « un bâtiment tiré en perspective, très beau ».

35. Les œuvres littéraires de Paul Toscanelli sont perdues, comme presque toutes ses œuvres scientifiques ; cf. *Enciclopedia Italiana* au mot Toscanelli (vol. 34). Mais la très grande place qu'il a tenue de son temps, comme Astronome, Cosmographe et Physicien, est attestée par ses contemporains.

M. Uzielli, dans l'ouvrage que nous avons cité à plusieurs reprises, s'est efforcé de lui rendre cette place, avec d'ailleurs, sans doute, une certaine exagération, ce qui nous importe peu ici.



FIG. 11. — Florence, Baptistère. Deuxième porte de Ghilerti, commencée le 2 janvier 1425, terminée en 1447.

Phot. Alinari-Giraudon.

nous a paru intéressant d'en déterminer exactement l'origine, qui paraîtra à beaucoup de nos lecteurs, assez inattendue !

Quel qu'ait été le rôle exact de Filippo Brunelleschi dans cette « invention », nous avons montré suffisamment qu'il ne faut pas prendre Vasari au pied de la lettre, quand il nous parle d'une « découverte ».

C'est exactement de la même manière, d'ailleurs, c'est-à-dire sous l'influence de la nouvelle « Science Géographique » que Léon-Baptiste Alberti, ami et contemporain exact de Toscanelli, auquel il a fait hommage de ses *Intercenali* (*Dialogues moraux*), et beaucoup plus versé dans les choses mathématiques que Brunelleschi, a imaginé le sien, le fameux « Intersecteur » qui n'est autre chose que l'application à la peinture, du « quadrillage » — c'est-à-dire de la « projection quadratique » — des cartes ptoléméennes.

Et, comme on pourrait ne pas nous croire,

nous rappellerons que les *Ludi Mathematici* (les *Mathématiques plaisantes*) du même auteur, ne sont autre chose que l'application à l'arpentage des procédés ptoléméens, et que, lorsque dans le *De Sculptura* il cherche des noms pour les coordonnées de l'instrument de « mise au point » qu'il prétend aussi avoir inventé, c'est ceux de « degrés » et « minutes », se référant à un « horizon », qui viennent sous sa plume.

Il est nécessaire de noter ici, si on veut établir des priorités, que le *De Pictura* d'Alberti qui détermine géométriquement les propriétés de la « chambre claire » et qui fut rédigé en 1434, c'est-à-dire une dizaine d'années après la période qui nous occupe, est précisément dédié à Brunelleschi³⁶. Il est logique d'en déduire que « l'invention de la boîte d'optique »

- gardons-lui le titre « d'invention », sinon de « découverte » — a précédé celle de la « chambre claire »³⁷ mathématiquement beaucoup plus compliquée, qu'Alberti a mise au point; et, par suite, comme il est normal de supposer que l'évolution de la Perspective, comme celle de beaucoup de sciences auxquelles elle ressemble, s'est compliquée en se perfectionnant — de supposer que c'est l'influence de la science géographique, qui a déterminé la « phase moderne » de la Perspective, dont les débuts étaient jusqu'à présent demeurés assez obscurs.

On voit ainsi ce qu'elle doit au retour aux études antiques, auquel, si nous avons raison, elle se rattache directement.

JEAN-GABRIEL LEMOINE.

RÉSUMÉ : *The geographical origins of the Optical Box.*

Art writers, being more or less specialized, have often not sufficiently interested themselves in the History of Science. The author proves this in the course of his research into the origins of the Optical Box. He shows that this novelty dates from the beginning of the fifteenth century. He establishes that its "invention" consisted in designing an apparatus for making concrete a "Cosmographical Schema" shown on the first map of the geographical compilation of Ptolemy. Now, the interest in the work of the famous astronomer and geographer constituted a scientific novelty at that time. Indeed, Ptolemy's *Geography* had just been translated into Latin from a Greek manuscript bought about 1410 in Constantinople, and this manuscript and its maps was at that moment on display at the house of the learned bibliophile, Jacopo de Corbizzi.

Several reasons enable us to attribute to Brunelleschi the creation of this apparatus—or at any rate its finest execution: firstly, the date of the latter, which the author places around 1425, for the astronomer Toscanelli must have collaborated in it; secondly the fact that, for the first of the "optical Views," the Baptistery of Florence was chosen, this octagonal building retracing the vision of the Earth in the Ptolemaic Map; lastly, the influence of this scientific novelty on the inquisitive mind of L.-B. Alberti, who dedicated his *De Pictura* to Brunelleschi in 1434.

36. P.-H. MICHEL, *la Pensée de L.-B. Alberti*, Paris, 1930.

37. On ne nous chicanera pas sur le nom de « chambre claire » donné ici à la démonstration mathématique imaginée par ALBERTI dans son *De Pictura*. Elle réalise, en effet, en clair, la décomposition de l'image donnée par la « boîte d'optique »

de Brunelleschi, et précédemment par la « chambre noire », parfaitement connue des astronomes du Moyen Age, qui s'en servaient pour observer les éclipses. C'est une « camera lucida » plus compliquée (car elle fait intervenir un prisme), qui a été ensuite « mise au point » par Wollaston en 1804.

NICHOLAS HILLIARD

IN FRANCE

AS a result of recent research the stay of the English miniaturist, Nicholas Hilliard, in France can now be fairly well documented¹. The painter's name (which may be spelt Helliard, Helyard, Helyer, Hillyarde, Hylliard, Oeuillrado, etc.) has been found three times in the letters of Sir Amyas Paulet, English ambassador in Paris from 1576 to 1579.

In a letter of 8th December 1576, dated at St. Dyé near Blois, Paulet wrote to John Peter, Auditor of the Exchequer, with a request for money. "I must praye youe," he wrote, "to consider that mye trayne hathe ben greate by reason of dyvers Gentlemen recommended unto me by the Queenes Ma^{tie} as Maister Doctor Cesar, Mr Throgmorton and Mr Helyar besides those of myn owne companie²."

In a despatch to Walsingham of 19 February 1578, dated in Paris, the ambassador wrote that "Helyard means nothing less than to leave her Majesty's service, having repaired hither, as he says, with no other intent than to increase his knowledge by this voyage, and upon hope to get a piece of money of the lords and ladies here for his better maintenance in England at his return. He would have been back by this time if he had not been disappointed by some misfortunes. He intends to go shortly and carry his wife with him³."

In a third letter, dated 15 June 1578, Paulet wrote from Paris to the Earl of Hertford "...Helyer hath prayed me to signify unto your lordship that he had finished your jewel long before this time if God had not visited him with sickness and that he trusteth to end the same within three weeks and then will not fail either to bring or send it to your lordship...⁴."

With these precise references to the presence of Hilliard in France for (so it seems) at least a year and a half, that is to say, from the end of 1576 to the middle

1. « Les recherches entreprises jusqu'ici n'ont pas révélé beaucoup d'attaches entre Hilliard et la France; ce serait pourtant un sujet qui en vaudrait la peine » (D. SUTTON, *Arts*, 24 juin 1947).

2. P.R.O.E. 407/73. *Notes on British Art from Archives, IV*, in *The Burlington Magazine*, February 1957, pp. 54-57.

3. *Cal. State Papers, Foreign, 1577-1578*, p. 507. *Nicholas Hilliard as a Traveller*, in *The Burlg. Mag.*, June 1949, p. 169.

4. Bodleian Library MSS. Add. C. 82; cf. *The Burl. Mag.*, Feb. 1957, p. 57.

of 1578, it is possible confidently to identify the *peintre anglois* who, under the name of Nicolas Belliart (wrong reading for Hilliard), appears in the household accounts of the Duke of Alençon in 1577. Presumably Hilliard arrived in France furnished with a recommendation from Queen Elizabeth to her suitor, and so obtained employment from the Duke.

At the same time there can no longer be any doubt that it was Hilliard who made the engravings of the Duke and Duchess of Nevers in the *Fondation du duc*



FIG. 1.—NICHOLAS HILLIARD.
Self-portrait, 1577.
London, Victoria and Albert Museum.
Phot. Courtesy of the Museum.

de Nivernois 1578⁵. Hilliard also, as Dr Auerbach has shown⁶, was the English painter mentioned in an anonymous letter to the Duke of Nevers, of 20th February 1578, probably from Blaise de Vigenère, his secretary. A eulogy of Hilliard by the latter is quoted by Horace Walpole⁷. The writer of the letter to the Duke complains that he has failed to trace the English painter's whereabouts for some time. He had heard from *Maistre Herman, l'orfèvre*, with whom the English painter was staying

5. Bibl. Nat., dép. des Imprimés, Vélins, no. 999. See Louis DIMIER, *French Painting in the Sixteenth Century*, 1904, pp. 254-256.

6. *More Light on Nicholas Hilliard*, *The Burl. Mag.*, June, 1949, p. 166.

7. *Anecdotes of Painting*, 1888, p. 173. See also Denyse MÉTRAL, *Blaise de Vigenère, Archéologue et Critique d'Art (1523-1596)*, 1939, pp. 51 and 299.

before, that he had left for the Court. But instead of going there, Hilliard had been living in secret with *Maistre Georges, le peintre de la regne*, at whose house he remained hidden until he was discovered by *Monsieur de Sainte-Geneviefve* (the abbot of Ste Geneviève) ten or twelve days before.

If this letter does not explain why Hilliard had gone into hiding, it does at least show that the English painter, who was prized by the French nobility, was also friendly with French artists. Dr Auerbach has suggested that *Maistre Herman* may have been the sculptor, Germain Pilon⁸.

In the correspondence of Anthony Bacon, preserved in the library of Lambeth Palace⁹, there is a letter of Jacques Gaultier, dated at Bordeaux, on 12th January 1593. Gaultier was painter, and teacher of painting, to the city of Bordeaux, his first contract with the municipality being dated 22nd August 1579. It has been suggested that he was Flemish. A postscript to the letter reads as follows:

"Monsieur, avecq' vostre permission je prendray ceste hardiesse de saluer en cest' endroit bien humblement les bonnes grâces de Monsieur Hyllart, peintre et orfeuvre de la Royne, sil est pres de vous. Et sil avoit moyen de me faire recouvrer une livre de ceste couleur dont j'envoye la monstre, il m'hobligeroit beaucoup envers luy. J'ay aussy ouy dire que si il se pouvoit recouvrer de bonnes lunetes, jen desirerois en avoir quelques paires de l'aage de cinquante ans ou environ, qui soit bons a voir de loing, et je satisferay a tout."

It must not be concluded from this that Hilliard had been as far as Bordeaux to make Gaultier's acquaintance. He may well have known him in Paris or Blois fifteen years earlier, before Gaultier had gone to Bordeaux.

Richard Haydocke, in the preface to his translation of Lomazzo's treatise on painting that appeared in 1598, tells us that Hilliard was much admired amongst



FIG. 2. — Portrait of the duchesse de Nevers, etching after N. Hilliard. Phot. E. Mas.

8. Hermann is not Germain Pilon; he is the famous goldsmith Pierre Hotman. *Maistre Georges, le peintre de la règne Elisabeth of Austria*, is Georges de Gand, whom we find at Lisbon in 1566, and in Paris between 1572 and 1578 at least.

9. Lambeth Palace Library Volume 649, f. 15. *Nicholas Hilliard and Bordeaux*, *The Times Literary Supplement*, July 28, 1950. As to Jacques Gaultier see further: *Réun. d. Soc. d. B. Arts...*, X 1886), 219 f.; XXI (1897), 819, 820, 851, 853 ff. 946 ff., 951, 1123 f. and ERNA AUERBACH, *English Engraving in the Reign of James I*, in *The Burl. Mag.*, March 1957, pp. 97-98.



FIG. 3.—NICHOLAS HILLIARD?—Portrait of a man.
Formerly Warneck Collection, Paris *.

strangers. In his own *treatise on the Arte of Limning*¹⁰, Hilliard mentions his acquaintance with Ronsard. One Jehan Durant, a Parisian, wrote an anagram on Hilliard's name¹¹.

From this collection of references, it is clear that Hilliard had made a certain name for himself abroad. But of his stay in France, and of the esteem in which he was held there, what artistic evidence remains? It would seem that his self-portrait and the portraits of his father and perhaps of his wife, dated 1577 and 1578, were painted in France. But of the lords and ladies of the court, apart from the engravings of the Duke and Duchess of Nevers, is a single portrait known to survive? May one not hope that in a provincial museum or country house in France some Hilliard miniature is waiting to be brought to light?

NOEL BLAKISTON.

RÉSUMÉ : *Nicholas Hilliard en France.*

Grâce aux recherches de M. Blakiston, des précisions peuvent maintenant être données sur le séjour en France du miniaturiste anglais, Nicholas Hilliard. Des lettres de Sir Amyas Paulet, ambassadeur d'Angleterre à Paris, mentionnant plusieurs fois son nom, permettent de dater sa présence en France de la fin de 1576, jusqu'au milieu de 1578, et de l'identifier avec le peintre anglais, Nicolas Helliart, dont une mauvaise lecture faisait lire le nom Belliart, qui travailla pour le duc d'Alençon en 1577. Divers documents montrent qu'Hilliard était tenu en estime en France, et qu'il s'était lié d'amitié avec divers artistes. Malheureusement, en dehors de quelques rares portraits, ses œuvres exécutées en France ne nous sont pas connues, ou n'ont pas survécu.

10. *The Walpole Society* (1911-1912), Vol. 1, pp. 1-54. He "heard Ronsard, the great French poet, on a time say that the Islands indeed seldom bring forth any cunning man, but when they do, it is in high perfection."

11. Graham REYNOLDS, *Nicholas Hilliard and Isaac Oliver, an Exhibition*, 1947, Cat. No. 119 B.

Nous publions ici un tableau du XVI^e siècle qui ne nous semble pas français, et qui correspond peut-être à ces œuvres d'Hilliard exécutées en France dont parle ci-dessus M. N. Blakiston.

N. D. L. R.

L'INFLUENCE DU GUIDE ET LUBIN BAUGIN

L'INFLUENCE de Guido Reni, dit le Guide, a été considérable. Elle est présente aussi bien en Italie qu'en dehors de l'Italie, chez les peintres aussi bien que chez les graveurs, dès le XVII^e siècle comme au XVIII^e et même au XIX^e siècle. En France il n'y a sans doute pas un musée qui ne possède une copie du Guide, toile peinte ou gravure, à défaut d'œuvres originales ou inspirées par lui.

Le cas du tableau du Guide qui se trouve dans la cathédrale Notre-Dame de Paris est particulièrement typique. Il représente *le Triomphe de Job* (fig. 1) et a dû être peint en 1636 pour l'église des Mendiants de Bologne¹. Il fut transféré en France lors des guerres napoléoniennes et c'est un décret du 25 février 1811 qui l'affecta à Notre-Dame. Par la suite il devait être porté comme « non retrouvé », alors qu'était mentionné comme œuvre d'un auteur inconnu un *Jésus-Christ recevant des offrandes de parfums et de moutons*². C'était la toile même du Guide mal identifiée. M. Denis Mahon le premier sut rétablir la vérité.

De cette œuvre remarquable qui s'apparente à d'autres œuvres du Guide, notamment à *la Circoncision* (église S. Martin de Sienne), nous possédons à la fois plusieurs gravures et dessins. Au XVIII^e siècle, Traballesì a gravé ce tableau en 1764³ et l'abbé de Saint-Non en 1772, d'après Fragonard⁴. Quant à C.N. Cochin, il a gravé une étude de pied qui est celui de l'homme placé de dos à gauche au premier plan⁵.

1. C. GNUDI et C.G. CAVALLI, *Guido Reni*, Firenze, 1955, n° 83, pl. 147. Il mesure 415 × 265.

2. *Inventaire général des richesses d'art de la France, Paris, Monuments religieux*, t. I, 1876, p. 401 et p. 404.

3. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, *Œuvre de Guido Reni*, Bd 29, p. 75 et p. 92.

4. Bib. Nat., Cab. Est., *op. cit.*, p. 76.

5. Bib. Nat., Cab. Est., *op. cit.*, p. 126 (pl. 37 d'un album).

Au XVII^e siècle, J. Langlois nous donne de l'ensemble du tableau du Guide une gravure inversée et un peu différente de l'original, puisqu'il a dessiné sa gravure en largeur et a dû par suite espacer les personnages et en ajouter même aux deux extrémités (fig. 5)⁶.

De ce *Triomphe de Job*, il faut encore citer quelques dessins et tout d'abord celui du musée du Louvre (fig. 4)⁷. Le château de Windsor en conserve une copie complète, à la plume et à l'encre de Chine, qui est l'œuvre de G. Gandolfi⁸ (fig. 3). Par contre dans ce même château un autre dessin représentant seulement Job est d'un auteur inconnu⁹ (fig. 2), et il en est de même du dessin de l'Institut Courtauld où figure la jeune femme placée sur l'extrémité gauche, une corbeille sur sa tête¹⁰, que l'on peut toutefois dater du XVIII^e siècle.

*
**



FIG. 1. — GUIDO RENI. — Le triomphe de Job, vers 1636.
Notre-Dame de Paris. Cl. Archives Photographiques.

Certes l'influence par la gravure a été considérable, et Mlle Lavallée dans sa thèse de l'Ecole du Louvre a su esquisser une telle étude¹¹. De notre côté citons tout au moins les gravures de G. Audran, M. Dorigny, G. Rousselet au XVII^e et celles de Cl. Duflos, Ch. Normand au

6. Bib. Nat., Cab. Est., *op. cit.*, Bd 27, p. 6, sur deux feuilles : « A Paris chez la Veuve Gautrelet Alexandre Lenfant, rue Saint-Jacques, à l'Image Saint-Maur. »

7. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, n° 8951.

8. Château de Windsor, dessin n° 01208, par Gaetano Gandolfi (1734-1802). L'autorisation de publier ce dessin, comme le suivant, m'a été accordée, de la part de Sa Majesté la Reine Elizabeth II, par l'intermédiaire de Miss Scott-Elliot, conservateur adjoint du Cabinet des Dessins de Windsor, que je tiens à remercier. Cf. KURZ, *Bolognese drawings at Windsor castle*, 1955, n° 273.

9. Château de Windsor, dessin n° 3476. Cf. KURZ, *op. cit.*, n° 377.

10. Courtauld Institute of art. *Hand-list of the drawings in the Witt collection*, London University, 1956, p. 85, Guido Reni, n° 1156 : Head and shoulders of a woman carrying a basket on her head. Black chalk, some red and white chalk on light grey paper.

11. Monique LAVALLÉE, *Les Gravures du Guide et de son école*, thèse de l'Ecole du Louvre, 1943. Je remercie son auteur de m'avoir permis de la consulter à la bibliothèque du musée du Louvre.

xviii^e siècles, parmi beaucoup d'autres.

Notons aussi en passant combien divers peintres du xviii^e siècle ont subi l'influence du Guide. Jean-Baptiste Deshays ne nous le prouve-t-il pas en plusieurs occasions, notamment dans *la Délivrance de saint Pierre*¹²? Vien n'a-t-il pas exécuté, lors de son premier séjour à Rome, une *Madeleine* d'après le Guide, qui de nos jours fait partie des collections du musée de Langres¹³? Au musée Fabre, de Montpellier, n'existe-t-il pas une jeune femme au turban que l'on indique comme exécutée d'après le Guide, ainsi que d'ailleurs plusieurs autres toiles, et qui pourrait être attribuée à un peintre très voisin de Natoire¹⁴? L'église de Saint-Mihiel, dans la Meuse, ne conserve-t-elle pas une toile de Nicolas Saumois, qui représente un *Saint Michel terrassant le dragon*, et que cet artiste de Sampigny aurait exécutée en 1777 à Rome d'après celle du Guide¹⁵?

Le musée de Sète également possède une toile qui représente *la Mort de Cléopâtre* (fig. 6) et figure comme une œuvre de l'école française du xviii^e siècle exécutée d'après Guido



FIG. 2. — ANONYME. — Job, dessin, Château de Windsor, 3476.
Crown copyright réservée.

12. Toile conservée à Saint-Louis de Versailles. Cf. M. SANDOZ, *L'Œuvre de J.-B. Deshays*, communication du 4 janvier 1958 devant la Société de l'histoire de l'art français.

13. Mlle F. DUJARDIN, dans sa thèse de l'Ecole du Louvre, soutenue en 1954, sur *Joseph-Marie Vien*, indique que cette toile ovale, de 0,64 x 0,58, a été exécutée par Vien lors de son premier séjour à Rome, entre 1744 et 1750, d'après une œuvre du Guide. Elle ajoute que Vien aimait tellement cette toile qu'il refusa toujours de s'en séparer. Elle figura au Salon de 1775 et sur le catalogue de la Vente Vien en 1809, sous le n° 42.

Je remercie Mlle Dujardin de m'avoir communiqué sa thèse et tous les renseignements qu'elle a pu recueillir sur ce tableau. Je remercie également le docteur Henry Ronot qui a pu le retrouver à Langres, non plus dans un des musées de la ville, mais dans un bureau du tribunal civil.

Précisons que la *Madeleine* du Guide dont Vien s'est inspiré est celle qui se trouve de nos jours au musée



FIG. 3. — GANDOLFI. — Job recevant des offrandes, dessin.
Château de Windsor, 01208. Crown copyright réservée.

précis qui témoigne nettement de l'influence du Guide : le cas de la *Madeleine*¹⁸.

En dehors du *Saint Grégoire le Grand*

du Louvre et provient des collections de Louis XIV, cf. F. Villot, n° 329.

14. C'est M. Claparède, conservateur du musée Fabre, à Montpellier, qui a émis l'hypothèse de cette attribution, qui me semble très justifiée, et je le remercie de me l'avoir soumise.

15. La toile est classée parmi les Monuments historiques depuis 1913.

16. Cette toile a été donnée au musée par M. A. Chaber en 1891. Je remercie M. Couderc, conservateur actuel du musée de Sète, de m'avoir permis de l'examiner et de publier le premier ma découverte.

17. COMTE CAIX DE SAINT-AYMOUR, *Les Boullongne*, Paris, 1949, appendice I, pp. 196-197, n° 5.

18. P.-M. AUZAS, *Lucien Baugin à Notre-Dame de Paris*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1958, pp. 129-140.

Reni. En l'examinant de près, j'ai pu m'apercevoir qu'elle porte la signature de Louis de Boullongne et se trouve datée de 1723 ou 1725¹⁶. Il s'agit donc de Boullongne le jeune. Notons que son père avait gravé à Rome en 1637 *l'Enlèvement d'Hélène* du Guide¹⁷.



C'est évidemment au XVII^e siècle que l'influence du Guide est la plus manifeste. Je me réserve de reprendre et de développer, comme elle le mérite, cette question un jour prochain. Je voudrais simplement aujourd'hui revenir sur le cas de Lubin Baugin, en m'étendant sur un point



FIG. 4. — Job recevant des offrandes, dessin.
Musée du Louvre, 8951. Cl. Estève.



FIG. 5. — GUIDO RENI. — Job recevant des présents, gravure de Langlois.
B. N. Est., Bd 27. Phot. B. N.

inspiré par le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, que possède le Musée des Beaux-Arts d'Orléans et qui est attribué à Lubin Baugin¹⁹, il y avait dans ce musée, d'après Bellier de La Chavignerie, un autre tableau attribué à Baugin par le conservateur Charles de Langalerie : une *Madeleine à qui deux anges apportent des consolations*²⁰ (fig. 7). Cette toile a pu récemment être retrouvée dans la tour Saint-Paul, voisine de l'église Saint-Paul très sinistrée par la dernière guerre²¹.

Le sujet est traité comme dans un tableau de Lubin Baugin qui se trouvait à Notre-Dame de Paris, *Madeleine soutenue par deux anges*²². Il s'agit sans doute d'une

19. Ce panneau mesure $0,32 \times 0,26$. Par contre, le dessin, qui se trouve dans ce même musée et représente la même scène, ne saurait être attribué à Baugin, ainsi que je l'ai montré.

20. Charles de Langalerie (1806-1870) fut directeur adjoint en 1855 et directeur du musée en 1859.

Cf. E. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE et L. AUVRAY, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, t. I, Paris, 1882.

21. La toile mesure 172×120 et n'est pas signée. Je tiens à signaler à ce sujet l'heureux concours de ma femme, conservateur du Musée des Beaux-Arts d'Orléans, dans la plupart de mes recherches.

22. C. P. GUEFFIER, *Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris*, Paris, 1763, p. 306, salle du Trésor. L'*Inventaire général des richesses d'art* (Archives du Musée des Monuments français), II^e partie, Paris, 1886, p. 154, signale une *Madeleine* de Baugin comme entrée au dépôt en mai 1794, envoyée par le Comité révolutionnaire de la Cité.



FIG. 6. — L. DE BOULLONGNE. — La mort de Cléopâtre.
Musée de Sète. Cl. Raissac.

autre œuvre, si l'on en croit Bellier de La Chavignerie qui précise : « Elle provient de la collégiale Saint-Georges de Pithiviers, ce qui se rapporte très bien avec les comptes de cette église (1660-1661) qui établissent le marché conclu entre les marguilliers et Lubin Baugin pour l'exécution d'un tableau²³. » Notons qu'en 1777 à la vente du Prince de Conti passe un Baugin : *La Madeleine à genoux près d'un piédestal*²⁴. C'était donc un sujet familier, conforme d'ailleurs à l'esprit de la Contre-Réforme

qui aimait voir en Marie-Madeleine l'image à la fois de la pénitence et de l'extase²⁵.

Le Guide lui-même s'est plu à peindre bien souvent cette sainte. On peut en effet citer de cet artiste des *Madeleines* toutes différentes à Gênes, Rome, Vienne, Munich, Londres et Paris. Il faut se limiter à un type très voisin de la *Madeleine* d'Orléans : celui de la Galleria nazionale d'arte antica de Rome qui proviendrait de la collection Barberini et daterait de 1633²⁶ (fig. 8). Notons tout de suite que la *Madeleine* conservée à Munich (fig. 9)²⁷, qui est semblable à celle de Rome, est considérée comme une copie dont on suit la trace à partir de 1770. Mais si la date de 1633 est admise, Baugin n'a pas pu voir cette toile à Rome, car il est de retour à Paris en 1629.

Il faut remarquer d'ailleurs des différences entre la *Madeleine* de Rome et celle d'Orléans. Le bas manque à Orléans, c'est-à-dire le sol, le pied, la jupe, les rochers, les racines coupées. Il en est de même du côté droit (la croix de bois fixée au sol) et du haut, au-dessus des deux angelots (le ciel et les côtés de la grotte). L'angelot

23. Ces comptes n'ont pas été retrouvés et partant ce marché, par suite probablement de l'incendie des Archives départementales du Loiret, lors de la dernière guerre, qui fit disparaître 20 liasses de la série G relatives aux comptes de fabrique de cette collégiale. On peut toutefois admettre, semble-t-il, une telle tradition.

24. E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique... des peintres...*, nouvelle édition, Paris, 1948, t. I, p. 473.

25. E. MALE, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, Paris, 1932, pp. 67-69 et pp. 189-191.

26. La toile mesure 232 x 152. Cf. Catalogue de l'exposition *Guido Reni*, Bologne, 1954, n° 28. Cf. C. GNUDI et G. C. CAVALLI, *op. cit.*, n° 60.

27. D'après le docteur S. Wichmann, cette copie serait mentionnée en 1770 à Munich dans la galerie des grands ducs de Bavière.

de face est nu à Orléans, alors qu'il a une draperie à Rome. De même la sainte laisse voir sa poitrine à Orléans et non à Rome. Notons tout de suite que, de ce type pudique, le musée du Prado possède une *Madeleine*, tête et buste, qui passe pour une œuvre du Guide lui-même²⁸ (fig. 10).

N'existe-t-il pas un autre type aussi réduit que celui d'Orléans et moins pudique que celui de Rome?

Voici une *Madeleine* du musée de Glasgow (fig. 11) dont nous connaissons seulement son entrée au musée en 1854²⁹. Au Rijksmuseum, la *Madeleine* (fig. 12), très semblable, serait une copie d'après



FIG. 7. — LUBIN BAUGIN. — La Madeleine.
Orléans, Musée des Beaux-Arts.
Phot. Désir.

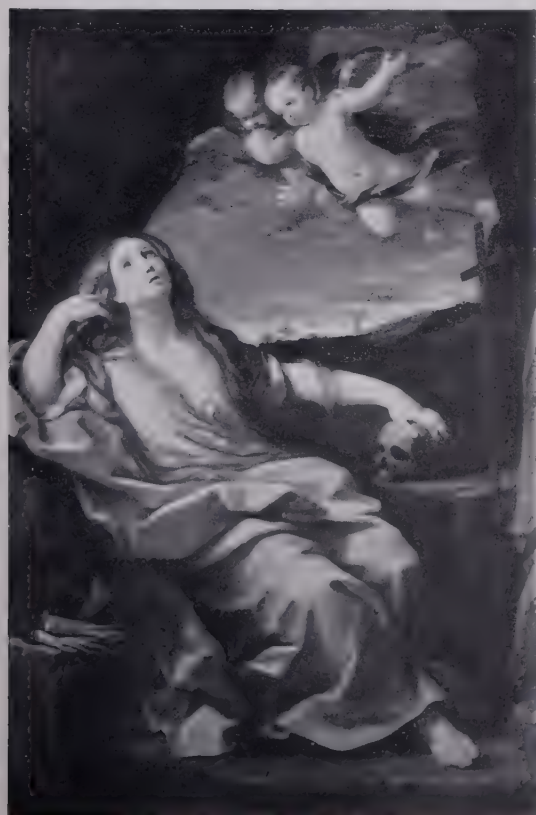


FIG. 8. — GUIDO RENI. — La Madeleine.
Rome, Galleria nazionale d'arte antica. Cl. Alinari.

l'original autrefois conservé dans l'église de San Michele à Bosco, près de Bologne, où se trouve de nos jours une autre copie par Domenico Canuti, élève du Guide³⁰.

Il y a donc trace ici d'une autre *Madeleine* du Guide semblable à celle

28. *Musco del Prado, catalogo de los cuadros*, Madrid, 1952, p. 513, n° 126. Cette toile, d'après M. Manuel Lorente Junquera, conservateur adjoint du musée, se trouvait à la Granja en 1746 et passa ensuite à Aranjuez. Elle mesure 0,75 × 0,62.

29. M. G. Buchanan, curator of art du Musée de Glasgow, veut bien me préciser que cette toile de 63 × 51 inches (n° 132) était auparavant dans la collection Archibald Mac Lellan et fut léguée en 1854 à la ville de Glasgow.

30. Cette toile, de 160 × 131, provient de la collection van Heteren, 1809. Elle a été prêtée à l'Institut d'histoire de l'art d'Utrecht, cat. n° 2026.

d'Orléans. Qu'est-elle devenue? On veut bien me signaler qu'elle a disparu probablement sous Napoléon I^{er}. Est-ce la *Madeleine* de Glasgow?

Quant à la copie de Canuti datée de 1610 environ (si les dates sont bien exactes, notons que la *Madeleine* de San Michele in Bosco serait nettement antérieure à celle de Rome), elle ornait un autel de la sacristie, à la place de l'original du Guide que Canuti lui-même avait enlevé et emporté, dit-on, à Bologne pour l'étudier. Elle aurait été volée, paraît-il « quelques années avant 1944 »³¹.

On pourrait citer encore quelques



FIG. 9. — D'après GUIDO RENI. — La Madeleine.
Munich, Kurfürstl-Galerie.

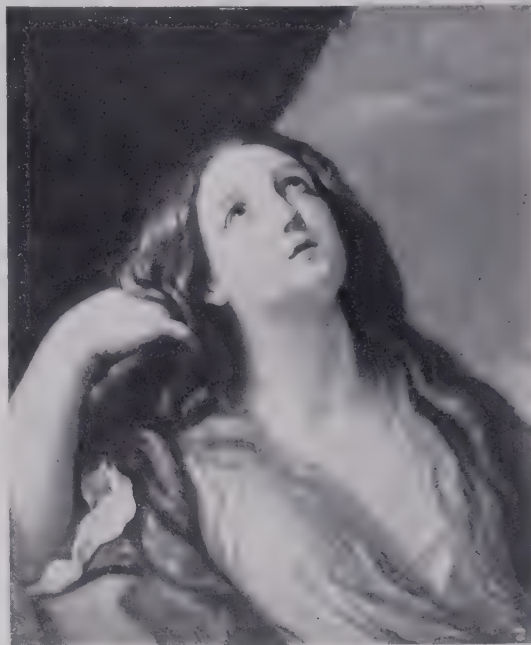


FIG. 10. — GUIDO RENI. — La Madeleine.
Musée du Prado.

autres Madeleines de ce type. Contentons-nous de mentionner, avec les belles gravures de Gérard Edelinck et de Gérard Audran (fig. 13) (celle-ci reproduit le type de *Madeleine* aux seins apparents, mais l'angelot est voilé), une petite toile assez médiocre, mais ancienne, en provenance de l'ancien couvent des Bénédictines du Calvaire d'Orléans, qui reproduit de façon inversée, probablement d'après une gravure, la *Madeleine* de la tour Saint-Paul.

En conclusion on constate le succès de

31. Conte Carlo MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1836, et Guido ZUCCHINI, *San Michele in Bosco di Bologna*, dans la Revue *L'Archiginnasio*, Bologna, 1943, pp. 18-70.

Je remercie Mlle Viviana Bottoni, de l'Associazione culturale italo-francese, de toutes les précisions qu'elle a bien voulu me fournir.



FIG. 11. — GUIDO RENI. — La Madeleine.
Musée de Glasgow.



FIG. 12. — D'après GUIDO RENI. — La Madeleine.
Amsterdam, Rijksmuseum. Phot. Kunsthistorisch Institut, Utrecht.

ce thème chez le Guide et l'on peut penser que Baugin a dû connaître, lors de son séjour en Italie, aussi bien Domenico Canuti que Guido Reni, et admirer à la fois la copie et l'original. Il s'en sera inspiré, on pourrait dire, il aura copié cette *Madeleine* de San Michele in Bosco plutôt que la *Madeleine* plus grande de Rome. Cet exemple ne concorde-t-il pas avec ce titre de petit Guide que l'on a donné à Lubin Baugin?

PIERRE-MARIE AUZAS.

(Voir résumé p. 310)

RÉSUMÉ : *The influence of Guido Reni and Lubin Baugin.*

The influence of Guido Reni was considerable both inside Italy and abroad, making itself felt both among painters and engravers, in the seventeenth and eighteenth centuries and even in the nineteenth century.

After discussing the *Triomphe de Job* by Guido himself, which is in Notre Dame in Paris, and a number of other examples taken in particular from J. M. Vien and L. de Boullongne, the author considers the *Magdalene* of Orléans which may be attributed to Lubin Baugin.

The subject of the *Magdalene* was dear to Guido, who often treated it, since it can still be found at the present time in Genoa, Rome, Vienna, Munich, London, Paris and elsewhere. The *Magdalene* of Orléans has a kinship with that of the galleria Nazionale d'Arte Antica of Rome and especially with that, now lost, of the church of San Michele at Bosco, near Bologna, which was copied by Domenico Canuti, a pupil of Guido. Nowhere better than in this canvas will Lubin Baugin have deserved his title of "petit Guide."



FIG. 13. — GUIDO RENI. — La Madeleine.
gravure d'Audran. B. N., Est., Bd 27.
Phot. B. N.

L'INVENTAIRE APRES DÉCÈS

DE

JEAN RAOUX

(1734)

LE peintre Raoux n'est nullement un inconnu; ses *Liseuses* (fig. 1) ont fait sa réputation et sont à l'origine des portraits « historiés » du début du XVIII^e siècle, de ces portraits traités en scène de genre ou sous forme d'allégories, dont Nattier va être le grand maître. Notre ami Georges Bataille a consacré à l'artiste une notice et un catalogue dans les *Peintres du XVIII^e siècle* de Louis Dimier (1930), et dès 1883, Jules Guiffrey avait publié des extraits très sommaires de l'apposition des scellés chez lui le 10 février 1734, insistant plus sur le mobilier et les habits que sur les tableaux.

Or, nous avons pu retrouver l'inventaire de cet artiste; il présente un grand intérêt. En effet, comme nous l'avons souvent constaté en publiant de tels documents, alors qu'à l'époque contemporaine on ne trouve plus chez les artistes que ce



FIG. 1. — JEAN RAOUX. — Une Liseuse,
gravure par Fr. de Poilly. B.N., Est.

qu'ils n'ont pas pu ou pas voulu vendre, des sortes de fonds d'atelier, au XVII^e et au XVIII^e siècle les peintres conservaient la plupart du temps le meilleur de leur œuvre, c'est-à-dire l'original de ceux de leurs tableaux qui avaient eu du succès et dont on leur demandait à plusieurs reprises de donner des répliques, des variantes, des adaptations, des copies. D'autre part, on y voit des toiles ébauchées, ce qui permet de penser qu'elles ont été peintes peu avant la mort de leur auteur, car l'ébauche n'a pas encore la faveur qu'elle connaît depuis la fin du XVIII^e siècle. Ainsi, une fois de plus, un inventaire d'artiste va aider à le faire mieux connaître¹.

Si l'on classe par sujets les œuvres de Raoux citées dans son inventaire, on rencontre quelques tableaux religieux : un *Moïse sauvé des eaux*, un *Tobie*, une *Sainte Anne avec la Vierge* répétée deux fois et une *Tentation de Saint Antoine*. La mythologie et l'histoire ancienne ne lui ont inspiré que quelques œuvres : un *Bacchus*, une *Bacchanale*, une *Phryné devant l'Aréopage* qu'il terminait au moment de sa mort et qui est estimée cent livres, *Enée et Didon*, *Antiochus*, deux exemplaires de *Télémaque chez Calypso*.



FIG. 2. — JEAN RAOUX. — Marie-Françoise Perdrigeon en vestale, gravure par C. Dupuis, 1736. B. N., Est.

L'essentiel est représenté par des tableaux de genre ou des portraits : trois exemplaires de la *Liseuse avec une femme qui*

1. Faut-il rappeler que Raoux, né à Montpellier en 1677 (et non en 1577, comme une faute d'impression le fait dire à Bataille) est mort en 1736 à Paris. Il a passé des années en Italie (à partir de 1707) ; là, il a connu le Grand-Prieur qui l'a ramené en France, l'a logé au Temple, l'a fait travailler et l'a lancé ; sous le successeur du prince de Vendôme, le chevalier d'Orléans, il est revenu au Temple, et il a travaillé pour ce nouveau protecteur. Il n'a quitté le Temple qu'en 1731, à plus de cinquante ans, peu avant sa mort. Il avait été reçu académicien, et il avait remis son tableau de réception, un *Pygmalion* (Louvre) le 27 août 1717, le jour où Watteau présentait *l'Embarquement pour Cythère*. Raoux, qui « aimait le plaisir », travaillait pour les comédiennes et leurs amants ; il a peint un *Télémaque* pour le Régent, et divers portraits pour des amateurs. Il semble avoir travaillé lentement, et c'est sans doute la raison pour laquelle Bataille ne peut citer de lui qu'à peine une centaine d'œuvres dont beaucoup ne sont que des répliques.

La notice de DEZALLIER D'ARGENVILLE sur lui (*Abrégé...*, t. IV, pp. 374-385), est intéressante, parce que Dezallier l'a connu personnellement, et qu'il s'est renseigné sur ses activités. Dezallier indique qu'il a eu deux élèves J. Montel et Didier Chevalier, mais son scellé montre aussi qu'un certain Jean-Claude Lemaire, maître-peintre, réclamait de l'argent « pour ouvrages faits sur les tableaux dudit Raoux de 1717 à 1733 ».



FIG. 3. — JEAN RAOUX. — L'Enfance, gravure par J. Moyreau. B. N. Est



FIG. 4. — JEAN RAOUX. — La Jeunesse, gravure par J. Moyreau. B. N. Est



FIG. 5. — JEAN RAOUX. — L'Age mûr, gravure par J. Moyreau. B. N., Est.



FIG. 6. — JEAN RAOUX. — La Vieillesse, gravure par J. Moyreau. B. N., Est.

l'écoute, deux de la *Dormeuse*, deux exemplaires du *Retour de chasse*, un *Fumeur avec sa femme et son fils*, une *Fille qui cherche ses puces*, une *Baigneuse*, des *Bergers et Bergères*, une *Vielleuse*, un *Atelier de peintre*, des *Vestales* (fig. 2), un *Temple de Vesta*, des *Allégories des Ages* (fig. 3 à 6), du *Silence*, de *l'Architecture*, de *l'Invention de la peinture*, de *l'Histoire* (non finie), une *Muse*, une demi-douzaine de *Portraits* dont le modèle n'est pas indiqué, un *Evêque*, une *Femme à qui un enfant présente une pomme*, et les *Portraits du chevalier d'Orléans, grand-prieur*, de *l'Evêque de Montpellier* (fig. 10 et 11) et de celui de *Senes* (fig. 8 et 9).

Ces derniers portraits ont une histoire qui est racontée par Dezallier d'Argenville d'après des documents reçus de province. L'évêque de Montpellier, Charles-Joachim Colbert de Croissy et l'évêque de Senez, Jean Soanem, tous deux jansénistes, et grands amis, avaient été exilés avec défense de se revoir. Raoux, désireux de faire des portraits à sensation, et qui pourraient donner lieu à des estampes très vendables, obtint avec beaucoup de peine de faire le portrait de l'évêque de Montpellier, sous prétexte de l'apporter à l'évêque de Senez, auprès duquel il usa d'un subterfuge analogue pour forcer sa modestie. Les estampes, que l'on donne à François Chauveau, ne portent aucun nom ni de peintre, ni de graveur, ni d'éditeur afin d'éviter les poursuites. Nous ignorons où était le cuivre du portrait de Soanem, mais celui du portrait de Colbert de Croissy était, d'après le *scellé*, dans une armoire de sapin, et nous voyons d'après l'inventaire que Raoux en avait encore un fort tirage à trois cents exemplaires.

GEORGES WILDENSTEIN.

INVENTAIRE

DE JEAN RAOUX

(Décédé le 10 Février 1734)

INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS DE JEAN RAOUX, PEINTRE ORDINAIRE DU ROI ET DE L'ACADÉMIE ROYALE, DÉCÉDÉ LE 10 FÉVRIER 1734, EN SON APPARTEMENT RUE ST-HONORÉ.

Le d. jour jedy dix-huit du d. mois de mars, deux heures de relevée es mesmes requestes et présences que dessus,



FIG. 7. — JEAN RAOUX. — « Méfiez-vous, Philis... »
le musicien et la chanteuse,
gravure par N. Dupuis le Jeune. B. N., Est.



FIG. 8. — JEAN RAOUX. — Jean Soanen, évêque de Senes.
gravure par J. Balechou. B. N., Est.

a été procédé à la confection du présent inventaire, selon et ainsy qu'il suit :

Ensuivent les tableaux prisés et estimés par le d. sieur de la Vergnolle (huissier-commissaire-priseur aux ventes du Chastelet, demeurant rue Ste-Avoye), de l'avis de Pierre Testard, peintre de l'Académie de St-Luc, demeurant rue Neûve des Petits-Champs, paroisse St-Eustache.

Premièrement un grand tableau peint sur toile représentant un *Bacchus*², dans sa bordure de bois doré, n° 1, prisé soixante-dix livres, cy 70 l.

Item un autre tableau aussy peint sur toile représentant *Phrinée*², prisé cent livre, n° 2 100 l.

2. Ce sujet n'est pas indiqué dans le cat. Bataille. Il s'agit donc de tableaux à ajouter au futur cat. de l'œuvre de Raoux.

Item un autre tableau aussy peint sur toile représentant une *filie qui cherche ses puces*², sans bordure, prisé six livres, cy 6 l.

Item un petit tableau peint sur bois, sans bordure, représentant une *liseuse et une fille qui écoute*², n° 4, prisé quinze livres, cy 15 l.

Item un tableau peint sur toile sans bordure représentant *Ainée avec Didon dans la caverne*², n° 6, prisé vingt livres, cy 20 l.

Item un petit tableau peint sur toile représentant un *portrait*², n° 7, prisé vingt-quatre livres, cy 24 l.

Item trois petits tableaux n°s 8, 9 et 10, prisés ensemble six livres, cy 6 l.

Item un petit tableau représentant un *portrait d'évêque*², n° 11, prisé huit livres, cy 8 l.

Item un grand tableau peint sur toile sans bordure représentant *Talie*², n° 13, prisé trente livres, cy 30 l.



FIG. 9. — JEAN RAOUX. — Jean Soanen, évêque de Senes,
gravure anonyme. B. N., Est.

Item deux petits tableau-dessus de porte représentant des *bergers et bergères*³, sans bordure, n° 14 et 15, prisés ensemble seize livres, cy 16 l.

Item un tableau peint sur toile sans bordure représentant un *enfant présentant une pomme à une femme*⁴, n° 16, prisé huit livres, cy 8 l.

Item un tableau peint sur toile, représentant *Antiochus*², simplement ébauché, n° 17, prisé quatre livres, cy 4 l.

Item un tableau peint sur toile sans bordure, représentant un *retour de chasse*², simplement ébauché, n° 18, prisé six livres, cy 6 l.

Item un petit tableau peint sur toile représentant une *bergère*, n° 19, prisé huit livres, cy 8 l.

Item un tableau représentant une *dormeuse*, ébauché, peint sur toile, sans bordure, n° 20, prisé trois livres, cy 3 l.

3. Sujet cité dans DEZALLIER D'ARGENVILLE, p. 384.

4. Il s'agit d'un portrait allégorique, une *Dame en Vénus à qui l'Amour offre la pomme*.



Château. *Gravé par.*
Colbert de Croissy. De Montpelier

FIG. 10. — JEAN RAOUX. — Colbert de Croissy, évêque de Montpellier, gravure par J. Chéreau. B. N., Est

Item un petit tableau peint sur bois, représentant une *muse*, sans bordure, n° 21, prisé 20 livres, cy 20 l.

Item deux *testes* non achevées, peintes sur toile, n° 22 et 23, prisées vingt livres, cy 20 l.

Item un tableau peint sur toile, représentant deux *Vestalles*⁵, n° 24, prisé quarante livres, cy 40 l.

Item un tableau peint sur toile, sans bordure, représentant une *dormeuse*, n° 25, prisé huit livres, cy 8 l.

Item un tableau peint sur toile, représentant *l'Histoire*⁶, non finie, n° 26, prisé trente livres, cy 30 l.

5. Pour les *Vestales*, voir Bataille, nos 24 à 32, et 13 des tableaux perdus.

6. Selon Dezallier, dans les lambris du Salon du Temple, Raoux avait peint des figures représentant *l'Histoire, l'Astronomie, la Musique*.

LES PRINCIPAUX OUVRAGES DE L'ÉVÊQUE DE MONTPELLIER



FIG. 11. — JEAN RAOUX. — Colbert de Croissy, évêque de Montpellier, gravure anonyme. B. N., Est.

Item un tableau peint sur toile aussy sans bordure, représentant *Mgr l'Evêque de Montpellier*⁷, n° 27, prisé cent cinquante livres, cy 150 l.

Item un tableau peint sur toile représentant *l'Architecture*², n° 28, prisé soixante-dix livres, cy 70 l.



FIG. 12. — JEAN RAOUX. — Angélique et Médor, gravure par N. de Launay. B. N., Est.

Item un petit tableau peint sur toile, sans bordure, non achevé, représentant *l'Invention de la Peinture*², n° 29, prisé six livres, cy 6 l.

Item un tableau ébauché peint sur toile représentant un *portrait*, n° 30, prisé dix livres, cy 10 l.

Item un tableau peint sur toile, non rachevé représentant un *Silence*⁸, n° 31, prisé six livres, cy 6 l.

7. Selon le même auteur, Raoux aurait peint un original pour M. de Montpellier, qui, après sa mort, serait revenu à son frère, deux copies retouchées, et une copie pour Montpellier.

8. Une *Jeune fille représentant le Silence* est citée par DEZALLIER (*op. cit.*, p. 378).

Item un tableau peint sur toile, non achevé représentant une *teste*, n° 32, prisé huit livres, cy 8 l.

Item un tableau grand peint sur toile, sans bordure, représentant *Ste Anne et la Vierge*², n° 33, prisé comme non achevé douze livres, cy 12 l.

Item un tableau peint sur toile, sans bordure, représentant une *Vestale*⁵, n° 34, prisé six livres, cy 6 l.

Item un tableau peint sur toile dans sa bordure dorée, représentant un *atelier de peintre*², n° 35, prisé huit livres, cy 8 l.

Item un tableau ébauché peint sur bois, dans sa bordure de bois doré, représentant *Calypso et Télémaque*, n° 36⁹, prisé six livres, cy 6 l.

Item un tableau peint sur bois, représentant un *homme qui fume, sa femme et son fils*², n° 37, prisé seize livres, cy 16 l.

Item un tableau peint sur toile, dans sa bordure de bois dorée, sculptée, représentant un *paysage*², n° 38, prisé soixante-douze livres, cy 72 l.

Item un tableau peint sur toile, dans sa bordure de bois doré, représentant une *Bacchanale*¹⁰, n° 39, prisé trente-cinq livres, cy 35 l.

Item un tableau peint sur toile, représentant une *liseuse*², sans bordure et ébauchée, n° 40, prisé douze livres, cy 12 l.

Item un tableau peint sur toile, sans bordure, représentant une *liseuse*², n° 41, prisé douze livres, cy 12 l.

Item un tableau point sur toile, sans bordure, représentant le *Temple de Vesta*⁵, n° 42, prisé vingt livres, cy 20 l.

Item un petit tableau peint sur toile, sans bordure, représentant *Ste Anne*², non finie, n° 43, prisé quatre livres, cy 4 l.

Item un grand tableau peint sur toile, sans bordure, représentant *Mgr l'Evêque de Senes*¹¹, n° 44, prisé cent livres, cy 100 l.

9. Un autre *Télémaque*, peint pour le Régent, est au Louvre.

10. Une *Bacchanale* de Raoux est au Musée de Grenoble (Bataille, n° 6).

Item un petit tableau peint sur toile, sans bordure, représentant *Moyse sauvé des eaux*², n° 45, prisé huit livres, cy 8 l.

Item un tableau peint sur toile, sans bordure, représentant un *portrait*, n° 46, prisé six livres, cy 6 l.

Item un tableau peint sur toile, représentant *M. de Senes*¹¹, ébauché, n° 47, prisé cinq livres, cy 5 l.

Item deux tableaux peints sur toile, représentant deux *paysages*², n°s 48 et 49, prisé vingt livres, cy 20 l.

Item deux petits tableaux représentant *Calipso*⁹ et un *retour de chasse*, ébauché, n°s 50 et 51, prisé six livres, cy 6 l.

Item quatre tableaux peints sur toile, sans bordure, représentant les *quatre âges*¹³, n°s 52, 53, 54 et 55, prisés quatre-vingt livres, cy 80 l.

Item un autre tableau peint sur toile, sans bordure, représentant *la Vieillesse*, n° 56, prisé vingt livres, cy 20 l.

Item deux tableaux peints sur toile, représentant des *portraits* non finis, n°s 57 et 58, prisés quinze livres, cy 15 l.

Item un petit tableau sur cuivre, dans sa bordure de bois dorée, représentant *la Tentation de St Anthoine*², n° 59, prisé cinquante livres, cy 50 l.

Item un tableau peint sur bois, dans sa bordure de bois dorée, représentant une *teste de vieillard*², n° 60, prisé trois livres, cy 3 l.

Item un petit tableau peint sur bois, dans sa bordure de bois dorée, représentant une *Femme qui se baigne*², n° 61, prisé seize livres, cy 16 l.

Item un petit tableau peint sur toile, sans bordure, représentant *le Chevalier d'Orléans*¹⁴, grand prieur, n° 62, prisé quinze livres, cy 15 l.

Item trois petits tableaux peints sur toile, représentant *divers sujets*, sans bordure, n°s 63, 64 et 65, prisés ensemble quatre livres, cy 4 l.

Item 41 petits tableaux, un sur toile, cuivre et bois, n°s 66 à 73, prisés ensemble soixante livres, cy 60 l.



FIG. 13. — JEAN RAOUX. — Les Grâces au bain, gravure par J. Daullé, 1758. B. N., Est.

SUIVENT LES ESTAMPES :

Premièrement un portefeuille contenant la *Gallerie de Luxembourg*¹⁵, n° 74, prisé quarante cinq livres, cy 45 l.

Item quatre paquets de différentes estampes, prisé [?]

Item un livre contenant les *Loges* de Raphaël et autres estampes, n° 79, prisés quinze livres, cy 15 l.

Item un livre contenant les *Statues antiques et nouvelles*, n° 80, prisé trente livres, cy 30 l.

15. Gravée d'après Rubens sur les dessins de Nattier en 1710.

11. Le *Portrait* de *M. de Senes* était destiné à *M. de Montpellier*. Bataille le considère comme perdu.

12. Un sujet de cet ordre est cité par Dezallier (*op. cit.*, p. 384).

13. Bataille cite des tableaux de ce sujet en assez grand nombre.

14. Cf. Edouard MICHEL, *Un portrait de Philippe de Vendôme, Grand Prieur de France, par Jean Raoux*, dans la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1923 (et à part, 7 p.), 1^{er} semestre.

Item un livre contenant les *Folies de la Guerre, la geuserie, Cuisine* et autres, n° 81, prisez dix livres, cy 10 l.

Item un autre livre d'estampes, contenant les *Bas-reliefs antiques*, n° 82, prisé huit livres, cy 8 l.

Item un petit portefeuille contenant les *batailles d'Alexandre*, en petit, n° 83, prisé douze livres, cy 12 l.

Item un autre porte-feuille d'estampes contenant la *Gallerie de Farneze*, n° 84, prisé huit livres, cy 8 l.

Item trois petits portefeuils d'estampes de différents maîtres, n° 85, prisés quinze livres, cy 15 l.

Item trois cents estampes qui sont le *portrait de Mgr l'Evêque de Montpellier*, avec la planche en cuivre, n° 91, prisé quatre cent livres, cy 400 l.

A. N., MIN. CENTRAL, LXXXVIII, 538.



FIG. 11 JEAN RAUX. - « En vain Cloris... », le rideau soulevé, gravure par J.-Bapt. de Poilly. B. N., Est.

A
LARGILLIÈRE
PORTRAIT AT THE FOGG
ART MUSEUM

THE following investigation deals with the Portrait of *Norbert Roettiers*, by Nicolas de Largillière, in the Fogg Museum, Cambridge, Mass. (Grenville L. Winthrop Bequest, 1943: 257). The painting is a pendant to the portrait of *Mme Roettiers*, in the same museum. However, I will here devote my attention exclusively to the man's portrait. It is sufficiently independent in its conception to be regarded as a single portrait.

The painting (fig. 1) is a waistlength portrait of a man seated to the left in an angle toward the picture plane, with his face turned toward the onlooker. He is wearing a grey heavy full-bottomed wig. His face under the wig is round and reddish, and a growing beard is suggested. His brown eyes under bulging eyelids are directed towards the spectator. His lips are unsmiling and a little parted. The man is dressed in a dark velvet coat, at his throat and breast there is white lace and a blue ribbon. Over his right arm is thrown a red drapery that conceals the lower part of the body. In his right hand the sitter is holding a coin where a bust portrait of a man is represented looking right, in armour, and with his mantle tied on the shoulder. The inscription of the coin runs: *cujus est* (fig. 2). The background of the painting is plain in different shades of grey and red with a darker shadow to the left.

The material is oil on plain weave. The measures are $13 \frac{1}{4} \times 25$ inches.

The condition is fair. Earlier cleaners have removed the original paint in certain parts. The red bolus ground shines through in spots all over the picture. This may partly be intentional but certainly not to this extent. Erosion is noticeable in the reddish curls to the right and in certain parts of the coat, especially in the middle just above the red mantle where a brownish area shows the hand of an ignorant cleaner. The arm to the right was probably more modelled in the original

state. The red spots of the background are more prominent than originally, for example, a strong vertical band to the right. The mottled quality of the chin and certain brown shadings in the face is perhaps the result of a restoration. The arm and the hair display black strokes made without real understanding that also might have been caused by a restorer's brush. The support has been relined with glue. The impasto has been flattened through the relining. The lace has something of the original crispness, while this impression of flatness is conveyed by other parts of the picture.

The artist first treated the support with glue priming. The ground then is laid in two layers, bottom grey, top red. On this ground the actual painting is made. The paint is vehicular, varying between lean paste and rich.

The paint is very thin, the red ground is visible in spots under the local colours. The surface is very smooth, only, where the artist has used white, the paint is a little thicker. This is the case of the lace, and the white accents used in the wig and the highlights of the drapery. The paint of the face is also thicker through the use of white. As the surface is so smooth and the paint so thin, it is difficult to get a notion of the artist's brush technique. In the face, circular strokes are visible.

The Chemical analysis shows that Largillière used Prussian Blue in the blue accents. This pigment was invented in 1704, in Berlin. The inventor, Diesbach, communicated his discovery to a French pupil, de Pierre, who later started making it in Paris. The earliest painting on which Martin de Wild, in his book: *The scientific examination of pictures*¹, reports it is dated 1770. But Largillière with his great interest in problems of colour might have known about the new pigment at a relatively early stage.

Largillière's interest in technical questions is shown in a lecture held in 1752, by his pupil Oudry, *Discours sur la pratique de la peinture*². There Oudry gives an account of his master's ideas on the technical procedure. He tells how Largillière gets subtlety of tonality through glazes, thus avoiding heavy impasto that later will darken and crack. Largillière recommends the artist to economize the effects of colour and to use a thin layer of paint: "One should never try to achieve it by thickening the colour-paste, which, applied onto a flat surface, would be of no help for the effect and could even harm it, except in certain cases, which are quite rare." Pinset speaks, in his *History of the Portrait in France*³, of a special "préparation" that makes the colour of Largillière's paintings retain their brilliant quality in the same way as the pigments of Rigaud's paintings play a "blackening part."

1. Martin DE WILD, *The scientific examination of pictures*, London, 1929.

2. Henry JOUIN, *Sur la manière d'étudier la couleur*, conférence d'Oudry lue à l'Académie Royale de Peinture le 7 juin 1749, Paris, 1883. P. MANTZ, *Nicolas de Largillière*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1893. Georges PASCAL, *Largillière*, Paris, 1928.

3. PINSET et D'AURIAC, *Histoire du portrait en France*, Paris, 1884.

Considering the picture from a formal aspect, we find the figure of the sitter symmetrically placed within the picture frame, in the central axis of the painting. The figure forms a triangle; the towering wig invites to this design. There are two main focus points for the spectator's eyes: the face of the sitter and his hand holding the coin. The figure is plastically rendered and solidly placed in space. We are aware of different planes. The hand with the coin, is in the immediate picture plane. In the second plane, the drapery that at the same time, serves as a repoussoir, places the figure at a distance from the spectator. The third plane is made up of the sitter, and the fourth plane defines the neutral background that, far from being infinite, is rather shallow and close to the figure—an impression mainly produced by the strong shadow to the left. The colours also contribute to this effect: the warm red of the repoussoir is closer to the spectator than the cold blue and white of the ribbon and lace. The warm fleshtone makes the face emerge from under the grey wig. The drapery actually belongs to all three planes and has the function of a diagonal, bringing movement into the picture. The vertical accent of the body is balanced by the drapery. The light comes from the left as is clearly visible in the hand and the drapery to the left, which has its strongest highlights on that side. The face is evenly lighted with a little shading at the wig to the right. The two important points of the face and of the coin are well lighted. There is an interest in surface detail, for example the golden pattern of the red mantle, and the different textures of the silk and the velvet.



FIG. 1.—NICOLAS DE LARGILLIÈRE.
Portrait of Norbert Roettiers. Cambridge (Mass.),
Fogg Museum of Art.

The whole painting has a red tonality. A colour harmony is attained through a repeating of the strong red accent of the mantle all over the picture. There are



FIG. 2.—NICOLAS DE LARGILLIÈRE.—Portrait of Norbert Roettiers, détail.
Cambridge, Fogg Museum of Art.

red accents in the background and in the dress of the sitter, and small red spots inserted in the coin and in the fingernails. These accents result both from erosion and from deliberate artistic effect. The coolest colours are in the centre, blue and white, balancing the surrounding warmer colours. There is a sequence of movement in the variations of the curls of the hair and the curves of the drapery. Nothing is arbitrary; everything is part of a conscious order and control.

According to the records of the Fogg Museum, the painting was exhibited in the Paris Salon of 1699, which we shall later discuss. There is no exact knowledge of the date of the commission for the painting. But there are some facts to help us in dating the picture.

The person portrayed is Norbert Roettiers, of the famous Flemish family of engravers. He was born in Antwerp or London, in 1665. He was an apprentice to his father, and worked with him at the Royal Mint, in London. From 1690, Norbert Roettiers worked there as an Assistant Engraver, until he left for France, in 1695. He got employed at the French Mint, in Paris, and in 1703, he succeeded his uncle, Joseph Roettiers, as General Engraver of the French Coin. He was attached to the Stuart family and describes himself officially as the "Engraver General of the coins of France and England." He died in 1727.

The man can be identified by the coin he is holding in his hand. This medal was engraved by Norbert Roettiers and struck in 1708. It represents the bust of *Prince James*, of the exiled Stuart family. On the reverse, of the coin there is shown a *Map of Great Britain and Ireland* (fig. 3 et 4).

The so-called Old Pretender lived in France after his father's dethronement in 1688. The very unusual inscription *cujus est* might be interpreted in the following way: "Whose [image] is this?" The answer should then be: "The King's." And the moral becomes: "Render then to the King these islands which are his." The coin in the painting is not altogether correct. The inscription of the original medal is *cuius est*. This medal was struck for distribution among the partisans of



FIG. 3.—PRINCE JAMES, coin engraved-
by Norbert Roettiers, 1708.
London, British Museum.

the exiled Stuart family, in 1708⁴, when there was discord in the English Cabinet, and the unpopularity of the Union had created discontent in Scotland. France wanted to take advantage of this state of affairs in the planned invasion of England⁵.
date of the commission. As the medal was struck in 1708, we may assume that the painting was not executed before this date. Of course, the inscription of the coin could have been added later, but some other facts confirm that it was not. Since Prussian Blue is used for the blue accents of the picture, the painting must have been executed a few years after 1704⁶. If, as it would seem probable, the portrait was painted during Norbert Roettiers's lifetime, its date ought to be set between the years 1708 and 1727.

It might seem remarkable that the French King's first Engraver should hold a coin with the image of an exiled English Prince instead of an image of his French sovereign. But this was a very appropriate arrangement. The Prince was under the immediate protection of Louis XIV. In this way, Roettiers could stress both his English origin and his Jacobite loyalty, in posing with the coin that was struck in France, and approved by the French King.
The information supplied by the Fogg Museum's records, with regard to the painting having been exhibited in the Salon of 1699, must not be correct. The catalogue of the Salon exhibition mentions two portraits of the engraver Roettiers and his wife. He is referred to as the "General Engraver of the coins." Norbert Roettiers was not General Engraver at this time; he did

Let me return to the question of the

Let me return to the question of the



FIG. 4.—Map of Great Britain and Ireland,
reverse, coin engraved by Norbert Roettiers, 1708
London, British Museum.

4. *Medallic illustration of the History of Great Britain and Ireland*, London, The British Museum, 1904.

5. Maria WIDDRINGTON, *Catalogue of Jacobite medals and touchpieces*, Leeds, 1938.

6. R. GETTENS and G. SROUT, *Painting Materials*, New York, 1942.

not get appointed to this post until 1703. The painting from the 1699 Salon must have represented instead the holder of that position at that time, namely *Joseph Roettiers*, the uncle of Norbert, whom we mentioned before. That there exists a portrait by Largillière around this time representing *Joseph Roettiers*, we know from an engraving by Vermeulen, dated 1700, (fig. 5) in the Fogg Museum Print Room. Nobody seems to have yet been aware of the existence of *two* distinct portraits representing an engraver by the name of Roettiers.

From Largillière's large production of portraits, covering a period of more than half a century, there are very few works signed and dated by the artist. There are less than fifteen portraits with a certain date. But a development is nevertheless clearly discernible. His early period, which runs into the first ten years of the eighteenth century, is very much in the High Baroque tradition. There is much movement and a restless quality in the drapery, and the arrangement of the curls of the wigs in the portraits, such as his reception piece of *Le Brun* from 1686, and the portrait of *Pupil de Craponne*, from 1708⁷.

The restlessness of Vermeulen's engraving after the painting of *Joseph Roettiers*, shows that this portrait must have been executed many years before that of his nephew. Up until the first decade of the eighteenth century, Largillière painted in the magnificent Baroque tradition, using imposing drapery as repoussoirs. Wig and accessories serve to divert the attention from the face. He displayed a pathos too big for his subject matter.

The Portrait of *Norbert Roettiers* is in the style of the middle period. Largillière still used all the Baroque devices, but he appeared calmer and more restrained. There are many stylistic similarities between this painting and the portrait of the Swedish Ambassador in Paris, *Erik Sparre*, dated 1713. The Portrait of *Norbert Roettiers* must most probably have been completed about this time, some time around 1715.

Largillière is an artist belonging to two centuries and to two different ages. He experienced the end of the reign of both Le Brun and Louis XIV. He was trained in the Baroque tradition, and he never forgot that training. His sitters wore the dress of the dying regime, and Largillière reflected their impatience. If Rigaud was the painter of the Court, Largillière was the painter of the Parisian society. His sitters were the officials of the city of Paris, but also the provincial gentry and the foreign noblemen. His conception was "Louis Quatorze". He painted the First

7. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, vol. 4; L. DUMONT-WILDEN, *le Portrait en France*, Bruxelles, 1909; Exposition Nicolas de Largillière, Petit-Palais, Paris, 1928; THIÈME-BECKER, *Kunstlexikon*, Leipzig, 1928; W. WEISBACH, *Französische Malerei des XVII Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*, Berlin.

Engraver Roettiers as an equal to the king and the nobility. There is richness and splendour of attire. We might think that the arrangement of accessories and expressions of magnificence give nothing of the truth about the sitter and are only a repetition, over and over again, of a tedious formula. We feel that the artist wanted to render the individual and professional features of the sitter and, at the same time, generalize sufficiently to give the portrait a universal significance.

But there are certain things we have to remember when we look at the portrait of *Norbert Roettiers*. The tendency of "the formal portrait" is antipsychological. The simple bourgeois wanted to be represented with a royal air. He had a decorative conception of the portrait and did not want an analysis of character. The vanity of the patron represented an important factor, though it might not to any great extent have limited the freedom of Largillière. The function of these portraits must also be taken into consideration. The rising class of the bourgeoisie was anxious to establish a tradition like that of the nobility. The father wanted to give his image to his children both as a souvenir and an example. This was the aim of Largillière's sitters, and this is what accounts for the importance of their representative qualities. He rendered his models in the heroic manner, without malice.

We must also bear in mind certain peculiarities of the fashion of the day. The heavy and large wigs which adorned all men from this period were inevitably found to produce a feeling of monotony. This was also felt in their own time. A clockmaker from Caen, M. Estienne, wrote, in 1697 in a *Lettre sur la Peinture* :



FIG. 5.—NICOLAS DE LARGILLIÈRE.—Joseph Roettiers, engraving by Vermeulen, 1700
Cambridge, Fogg Museum of Art

"To day, when the custom of portraits has become so universal, all the differences of colour are being confused under one formal mould, for artificial ornaments make all headdresses look alike."

Largillière fixed a universal dream in a magnificent and popular formula. But within this formula, he was free to display his own qualities. There is nothing spontaneous about the portrait of *Norbert Roettiers*: everything reflects order and control. The arrangement is not original but the colours are the Largillière own ones. He shows artistic economy and a sureness of touch in the distribution of the red accents. He had a strong feeling for his medium. He created an atmosphere around his sitter. There is clarity of form and an articulate organization in space. He abandoned the dark palette of Le Brun. He delighted in strong colour effects, the brilliance of surface detail, the vibrant qualities of the human flesh tones. But all the colours stand in relation to each other, never violating the harmonious colour scheme. Largillière's theories on colour such as they are rendered by his pupil Oudry are well worth reading to-day. According to Largillière, the colours of all objects of a painting ought to be carefully related to the distance from the spectator and the distance from each other. The background shall harmonize with the objects of the foreground: "It is inevitable that most parts should break out with this background."

We look at the portrait of *Norbert Roettiers* and try to form a judgment. We find it pompous but that is only because it has originated in a pompous age when life was an eternal *mise-en-scène*. In the portrait by Nicolas de Largillière, we find a perfect expression for a certain mode of living. He is theatrical with a complete sincerity. This is the grand style where the spectator is kept at a distance. He is one of the last survivors of the Louis XIV era. At the same time he points towards the future: in his heroic treatment of the bourgeois portrait, he forebodes the growing power of the middle-class and, in his harmonies of colour, he is a forerunner of a Fragonard and a Chardin.

ANNA-LENA ELDH-WASTBERG.

RÉSUMÉ : *Un portrait par Largillière au Fogg Art Museum de Cambridge.*

Le but essentiel de cet article est de prouver que le portrait de *Norbert Roettiers* par Largillière, ne fut pas exposé au Salon de 1699 (ainsi qu'il est mentionné dans les archives du Fogg Museum et dans le livre de Pascal sur Largillière), mais fut peint beaucoup plus tard.

L'opinion de l'auteur est basée sur des raisons chimiques, logiques et stylistiques. L'étude chimique du tableau montre que l'artiste a utilisé le bleu de Prusse, alors que celui-ci fut inconnu jusqu'en 1704. D'autre part, le modèle tient à la main une médaille frappée en 1708. Et enfin l'analyse stylistique montre que le portrait appartient à la manière de Largillière vers 1715.

Le portrait du Graveur de la Monnaie Roettiers mentionné au catalogue du Salon de 1699, doit représenter Joseph Roettiers qui possédait alors ce titre. Norbert Roettiers devint à son tour Graveur de la Monnaie en 1703.

L'existence d'un portrait de Joseph Roettiers par Largillière, nous est connue par une gravure de Vermeulen (au Cabinet des Estampes du Fogg Art Museum).

AUTOUR DE LA PREMIÈRE EXPOSITION DES PEINTURES DE DAUMIER

L'OPINION généralement admise a été longtemps que Daumier fut un peintre occasionnel, peu connu de son temps. Répétée par tous les biographes de Daumier, elle a son origine dans la première étude consacrée à l'artiste en 1888 par Arsène Alexandre. Cet écrivain alors très jeune, lorsqu'il entreprend d'écrire la vie de Daumier s'alimente à la source d'information la plus facile : les récits que lui fait Mme Daumier. Veuve de l'artiste depuis huit ans, et âgée alors de soixante-cinq ans, vivant seule dans la maison de Valmondois que nous connaissons, et dans le jardin de laquelle elle a été photographiée, Mme Daumier a donné sa vision personnelle des faits. Le peu que nous savons d'elle s'éclaire par ce récit, et on tirerait probablement une curieuse psychologie de cette épouse par la comparaison des faits avec la version qu'elle en a fournie.

L'essentiel de cette vie romancée de Daumier se résume en quelques traits, repris, amplifiés, et devenus ainsi par les apports successifs de chaque écrivain, une légende fortement établie : le désir qu'avait Daumier de peindre, mais la nécessité où il se trouvait de lithographier, pour assurer une vie matérielle pénible ; sa pauvreté, et même sa misère, quand il fut renvoyé du *Charivari* en 1860, et quand, en 1872, la fatigue de sa vue lui interdit le travail ; son long isolement à la campagne et son inaction malheureuse ; le soutien de quelques rares amis, et le geste du bon Corot achetant et lui offrant sa maison ; les efforts de ces mêmes amis pour faire connaître sa peinture par une exposition, les amis puisant à volonté dans son atelier, dans l'entassement des toiles invendues.

Nous croyons qu'il y a là une part importante de légende, et que la vérité est tout autre : Daumier fut peintre, et considéré comme tel ; il connut la notoriété, il vendit bon nombre de ses toiles, de ses dessins et aquarelles ; il les vendit bien, il vécut dans l'aisance, entouré d'un cercle d'admirateurs et d'amis.

Nous devons, dans la limite de cet article, nous borner à retenir seulement quelques-uns des faits et certaines des circonstances qui ont précédé et suivi son exposition de 1878, mais ils sont assez significatifs et probants pour montrer que la biographie de Daumier justifierait encore bien des études ¹.



La Commune de Paris, en 1871, jette dans tous les domaines son levain de révolte et de transformation, et le monde des artistes n'est pas en dehors du mouvement. Une Assemblée générale des Artistes élit Courbet Président, et décide la suppression des anciennes institutions : Académie de Rome, Ecole des Beaux-Arts, Section des Beaux-Arts à l'Institut, et toutes les médailles du Salon. Cependant elle laisse subsister le Jury dans les mêmes conditions que par le passé. Dans cette Fédération des Artistes, le Comité actif qui remplace l'ancienne administration des Beaux-Arts comprend Bonvin, Corot, Courbet, Daumier et Manet.

La tourmente passée, chacun retourne à ses occupations. Bertall, dessinateur et caricaturiste, songe à faire reparaitre la *Revue Comique* qui avait disparu à l'avènement de l'Empire, et, en même temps que Cham et Monnier, il sollicite Daumier, et le rassure : « Nous ne sommes pas gens de parti, nous plaisantons les ridicules d'où qu'ils viennent » (lettre du 4 octobre 1871).

La *Revue* paraît. Une deuxième lettre de Bertall, du 3 novembre, écrite sur papier à en-tête, demande un nouveau dessin, et offre à Daumier de lui envoyer une pierre à Valmondois, et d'aller l'y rechercher. Le voyage cependant n'était ni simple ni rapide. La *Revue Comique* ne mesure donc ni le temps ni la dépense pour s'assurer une litho de Daumier.

C'est qu'en effet sa notoriété est grande, et Arsène Alexandre nous l'indique implicitement dans cette phrase anodine : « Quelques temps après la guerre de 1870, une réunion d'artistes, d'écrivains, d'hommes politiques avait lieu chez M. Léon Say. Daumier y fut invité. Quand il arriva, parmi les personnes présentes, se trouvait M. Thiers » (*op. cit.*, p. 361). Or, il faut se souvenir que Léon Say était à ce moment-là ministre des Finances, et la présence à cette réception de M. Thiers, alors Chef de l'Etat, en précise suffisamment le caractère très officiel. Daumier figurait donc parmi les personnalités parisiennes de l'époque.

Dans le cours de l'année 1872, l'affection aux yeux dont souffrait Daumier depuis quelque temps l'inquiète, et il s'en plaint à ses amis. Pouvant moins peindre et

1. En cours d'édition : *le Citoyen Daumier*, par Jean CHERPIN, André NÉGIS et Louis SERGENT.



FIG. 1. — Le Daumier de la Collection Bureau (première vente, 20 mai 1927, n° 102) qu'il faut appeler maintenant : *Don Quichotte courant sur les moutons*. (Reprod. d'après le catalogue de la vente)

dessiner, peut-être écrit-il davantage. L'une des réponses amicales reçues contient des conseils et des recettes de médicaments, mais aussi des remerciements pour un envoi sans en préciser cependant la nature : victuaille ou dessin, et une appréciation sur les « affaires » dont Daumier s'est dit satisfait :

« Mon cher Daumier, Nous avons été très touché de votre envoi, il est arrivé comme mars en calèche (*sic*). Je suis bien content de ce que vous me dites de vos affaires, et bien chagriné de votre maladie d'yeux. »

L'été ramène Daumier à Valmondois, après l'hiver à Paris dans l'appartement du 36, boulevard de Clichy, qu'il conservera jusqu'en octobre 1878, supportant ainsi les deux loyers. Depuis une dizaine d'années qu'il vient à Valmondois pendant l'été, qu'il y a sa maison (le bail fut signé en 1865), Daumier connaît le pays et ses habitants. Il n'y est pas isolé, le milieu des artistes est aussi vivant dans cette vallée du Sausseron qu'il l'est à Paris, et les distances n'y sont guère plus grandes. On sait en effet que Pissaro s'est installé à Pontoise en 1872, que le docteur Gachet, cette même année, achète une maison à Auvers, et qu'il y reçoit Guillaumin, Cézanne, et bien d'autres artistes. Corot, Daubigny, Manet, Geoffroy-Dechaume, Jules Dupré, Boulard ont leurs maisons dans cette région que van Gogh illustrera tragiquement quelques années plus tard.

Durant l'hiver 1874-1875, Henri Monnier est dans une profonde détresse; un appel est lancé le 13 mars 1875 par ses amis, dont Théodore Rousseau, Daubigny, P.-J. Mène, annonçant pour avril une vente aux enchères à son profit des œuvres que chacun est invité à offrir. L'appel comporte une page-réponse. Cette page non remplie, encore jointe à la feuille d'appel adressée à Daumier, que nous avons vue, veut-elle dire qu'il n'a pas répondu, et qu'il n'a rien envoyé pour son ami? ² Cette fin d'année 1875 est, d'ailleurs, douloureusement marquée pour Daumier par la mort de son ami Corot et par celle de Millet.

Si Daumier parle encore de ses affaires, il doit continuer à s'en déclarer satisfait. Nous possédons, en effet, pour cette période 1875-1877 un document de la plus haute importance sur ses peintures et dessins, son propre carnet de comptes, celui sur lequel il annote ses ventes, y inscrivant lui-même les noms des acquéreurs, les titres, nature et format des œuvres, et les prix reçus.

Par l'examen de ce carnet on voit bien qu'il existait à ce moment un marché de la peinture de Daumier. Les premières notations du carnet nous révèlent qu'en novembre 1875, Jules Dupré, Lemaire, Aubry acquièrent chacun une toile, respectivement aux prix de 500, 300, 1.000 francs. Dans les mois qui suivent, de janvier à octobre 1876, d'autres noms d'amateurs s'ajoutent aux précédents : Jacquette, Guyotin, Pascal, celui d'Aubry revient plusieurs fois. En octobre, c'est Mme Bureau qui acquiert une toile, et celle-ci connut aussitôt une juste célébrité; désignée sous le titre *Don Quichotte et Sancho Pança*, ou *Don Quichotte chargeant les moulins à vent* (fig. 1), il convient de lui restituer le titre que lui a donné Daumier : *Don Quichotte courant sur les moutons*. Le prix payé par Mme Bureau, soit 1.500 francs, justifie bien aussi que son nom reste attaché à l'œuvre.

Le carnet de comptes ³ contient encore d'autres noms d'acheteurs ainsi que des sommes encaissées. Si, à leur total, on ajoute la pension annuelle de 1.200 francs versée par l'Etat, on constate que Daumier, de 1875 jusqu'à son décès, disposait en moyenne de 650 francs par mois (donc de l'ordre d'au moins 150.000 francs d'aujourd'hui) ⁴. Peut-on vraiment parler de pauvreté?

Il n'en est pas de même pour Jeanron qui, comme Monnier deux ans plus tôt, vieillit sans ressource, et pour lequel le même geste de solidarité des artistes pour l'un d'entre eux se renouvelle. Daumier envoie une toile, *les Saltimbanques*, à la vente aux enchères faite le 22 mai 1876 au profit de son ami de toujours.

Cette même année Claude Corbon est élu sénateur. Ancien ouvrier statuaire, ayant pris une part active à la Révolution de 48, Corbon a conservé des relations amicales avec les artistes d'opinion avancée. Pour fêter cette élection, ils se retrou-

2. Nous n'avons pu consulter le catalogue de cette vente, qui donnerait la réponse à cette question.

3. Voir le *dernier carnet de comptes de Daumier*, par Jean CHERPIN, dans *Marseille, Revue municipale*, n° 29 (essai d'identification de quelques œuvres).

4. Le salaire mensuel d'un ouvrier en 1871 oscille entre 110 et 125 francs. (Georges DUVAU, *Vie ouvrière en France sous le Second Empire*.)

vent en un banquet, comme ils se grouperont en 1878 dans le Comité de l'Exposition Daumier, dont Corbon sera l'un des vice-présidents.

La fin de cette année 1876 voit une nouvelle consécration pour Daumier. Il est invité par Montrosier, homme de lettres, journaliste, directeur du *Musée des deux mondes* et de la *Gazette des amateurs*, à se rendre chez Carjat pour y être photographié. Ce portrait doit être publié dans la *Galerie contemporaine*, accompagné de croquis qu'on lui réclame (« Pressez votre page de croquis ») et de la reproduction d'un tableau appartenant à Dupré. Pour illustrer le texte et les croquis, l'éditeur de la *Galerie contemporaine* fait coller sur chaque exemplaire, une épreuve de la photo de Daumier⁵. Cette photo fut à nouveau utilisée, collée en frontispice, en épreuve photographique originale, sur chaque exemplaire de luxe du catalogue de l'Exposition de 1878. On la connaît par de multiples reproductions. Daumier y apparaît en buste de trois quarts à droite, le regard un peu vague, mais la tête bien droite, auréolée d'une abondante chevelure d'argent. Le vêtement est cosu : pardessus de ratine à col de velours.

Si la notoriété d'un peintre se marque à l'existence de faux tableaux, Daumier aura connu ce qui est à la fois joie et ennui. La Galerie Dangleterre, qui existait rue de Seine, et s'y maintint jusque vers 1945, présentait un tableau de Daumier, dans ses vitrines en avril 1877. Mais c'était un faux. Daumier, soit qu'il se déplaçât avec difficulté, soit qu'il fut plus combatif par le crayon que par la parole, se décharge sur son ami Geoffroy-Dechaume du soin d'agir, en lui envoyant le billet suivant :

« J'autorise Monsieur Jeoffroy-Dechaume à prendre telle mesure qui sera nécessaire relativement à un tableau exposé chez M. Dangleterre et mis en vente par lui comme étant de moi, ce qui est faux aussi bien que la signature; c'est une copie d'une de mes lithographie (sic). Paris, ce 19 avril 1877.

H. DAUMIER

boulevard Clichy, 36. »

On peut regretter d'ignorer ce que fut l'action de Geoffroy-Dechaume et quel sort fut réservé au tableau. Peut-être, depuis cette démarche, a-t-il acquis une incontestable authenticité.

C'est dans le même temps, le 4 mai, que les amis de Corot se réunirent, à l'invitation de Daubigny pour étudier le projet d'un monument à l'artiste. Si l'idée en était approuvée, les moyens de la réaliser paraissaient plus difficiles à rassembler. Beaucoup d'artistes, en effet, sont alors dans une situation pécuniaire pénible, parfois même misérable. On l'a vu pour Monnier et Jeanron; c'est aussi le cas de Pissaro qui, cependant, a de longues années de production et de vente. C'est le cas de Monet qui supplie Choquet, l'amateur, de lui acheter quelques toiles pour le prix qu'il voudra y mettre : « cinquante francs ou quarante... » — « Tout le clan des peintres est dans la détresse », écrit Eugène Manet à Berthe Morisot.

5. N° 41 de *L'Iconographie de Daumier*, par J. CHERPIN, dans *Arts et Livres de Provence, Daumier*, 1948.

Et cependant, c'est dans cette période que naît dans l'esprit de Geoffroy-Dechaume une idée qui, peu à peu, va s'imposer à lui, qu'il fera, avec difficulté, admettre par Daumier, ensuite accepter par leurs amis communs, et enfin, réaliser par tous avec enthousiasme : c'est le projet d'une exposition personnelle des œuvres de Daumier.

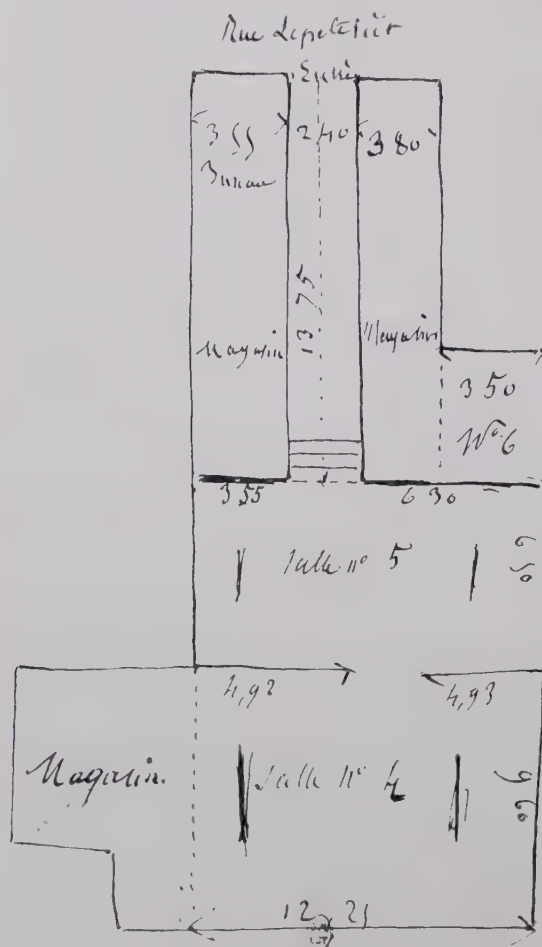


FIG. 2. — Plan de la-Galerie Durand-Ruel, dressé en vue de l'organisation de l'exposition Daumier en 1878. B. N. Estampes. Phot. Mas.

L'idée d'une exposition personnelle en 1877, n'est pas sans audace. Seuls quelques jeunes peintres impressionnistes avaient présenté leurs œuvres au public, en dehors du Salon officiel et cela par réaction contre les décisions du Jury, par révolte contre le Salon qui avait refusé leurs envois. Une exposition personnelle était donc une manifestation d'indépendance à l'égard de l'autorité bien établie du Jury. Le public, certes, avait accordé son attention à ces tableaux présentés librement, mais il s'en était souvent aussi amusé. On comprend donc que Daumier ait été étonné, puis réticent, et assez long à se faire à cette idée d'exposer personnellement ses œuvres.

C'est sans doute au cours d'une conversation au début ou au cours de l'été de 1877 que Geoffroy-Dechaume lança ce projet, que Daumier, avec la modestie que nous lui connaissons, entendit comme une boutade à laquelle il ne prêta qu'une attention amusée. Mais Geoffroy-Dechaume ne tarda pas à lui confirmer ce projet, et successivement, par trois lettres, en insistant amicalement. Nous ne connaissons pas la première de ces lettres, mais nous possédons

les deux autres, du 3 septembre et du 21 octobre :

Ce 3 septembre 1877

Mon cher Daumier,

Ce n'est pas de la grande exposition⁶ que je vous parlais dans ma dernière lettre, mais bien d'une exposition particulière pour vous seulement, mais pour l'organiser

6. Allusion à l'Exposition universelle prévue pour 1878, dont les préparatifs étaient commencés dès ce moment.

*il faudrait beaucoup de temps. Répondez-moi le plus tôt possible si l'idée vous va.
Bien à vous.*

Geoffroy-Dechaume.

Paris, le 21 octobre 1877

Mon cher Daumier,

Ne pouvant chasser de mon cerveau la constante préoccupation de l'idée dont je vous ai parlé il y a quelques mois déjà, et dont j'ai fait part à plusieurs de nos amis, à savoir une exposition en 1878 de tableaux et dessins Daumier provenant de collections particulières. Sans entrer dans de longues et inutiles considérations pour vous la faire accepter, j'affirme qu'elle serait accueillie avec joie, qu'elle serait un véritable enseignement, et au bénéfice de tous; réfléchissez, et si la réponse est oui, autorisé à agir, je grouperai les forces sympathiques pour amener la réalisation.

Bien des amitiés à Madame Daumier et à vous.

Geoffroy-Dechaume.

Daumier se rendit enfin à l'insistance de son ami, si bien qu'un Comité fut rapidement constitué, auquel s'inscrivirent des artistes et des personnalités du monde des arts et des lettres. C'est qu'en effet ce projet fut bien accueilli dans le cercle des relations et des amis de Daumier, et la seule liste des membres montre en quelle estime il était tenu, et combien ce projet, pour audacieux qu'il fut, paraissait à ces personnalités, digne d'être soutenu et réalisé, chacun d'eux tenant à honneur d'y participer. Le Comité d'honneur comprenant 30 noms, était présidé par Victor Hugo, alors au faite de la gloire, assisté de trois vice-présidents, tous trois sénateurs : Henri Martin, Alphonse Peyrat, et Claude Corbon, ce dernier récemment élu, et tous trois sénateurs de gauche⁷. L'annonce de l'exposition des œuvres de Daumier soulignait qu'elle serait « particulièrement profitable à la cause qu'il avait si vaillamment défendue ». Entendons bien : la cause républicaine. En 1878, il n'y avait pas si longtemps que la République était établie, à peine trois ans, l'amendement Wallon étant du 30 janvier 1875.

Ainsi, là encore, il convient de réformer l'affirmation d'Arsène Alexandre disant : « La cause même de cette exposition était navrante, c'était la maladie et la pauvreté » (*op. cit.*, p. 357). Certes, il y avait sans aucun doute le souci pécuniaire et l'espoir d'une recette, mais il y avait aussi, et je placerai en premier lieu : le désir de glorifier Daumier, de vaincre sa modestie et son effacement, de consacrer publiquement et officiellement son talent de peintre, et de lui rendre un hommage que les circonstances et sa naturelle réserve lui avaient jusqu'alors refusé.

7. Composition du Comité : *Président* : Victor Hugo ; *Vice-Présidents* : Claude Corbon, Henri Martin, Alphonse Peyrat.

Membres : Théodore de Banville, Béguin, Bonvin, Boulard, A. Boulard, Brame, Ph. Burty, Cl. Caragual, Champfleury, Castagnary, J. Claretie, Daubigny, Karl Daubigny, Jules Dupré, Geoffroy-Dechaume, Adolphe Geoffroy, Émile de Girardin, Lemaire, E. Maindron, Paul Mantz, A. Méray, F. Mesplès, Paul Meurice, Nadar, Camille Pelletan, P. de Saint-Victor, Ad. Steinheil, Steinheil, Auguste Vacquerie, Pierre Véron.

C'est en un temps relativement court que la réalisation eut lieu. Les œuvres furent rapidement rassemblées, choisies dans l'atelier, mais surtout prêtées par de nombreux amateurs, comme l'avait désiré Geoffroy-Dechaume. Il convient là encore d'insister sur ce point, et de rectifier une erreur qu'un seul examen des chiffres condamne. On a toujours avancé qu'il avait suffi de puiser dans les réserves de l'atelier où s'entassaient les toiles invendues pour y choisir celles qu'on voulait exposer. Or la seule étude du catalogue dément cette affirmation, et atteste l'apport considérable des prêteurs bénévoles. Sur les 94 peintures, 17 seulement sortaient de l'atelier, et 77 provenaient de collections; sur les 139 dessins et aquarelles, 13 seulement étaient à Daumier, et 126 à ses clients et amis. Ainsi 30 œuvres furent choisies dans l'atelier de l'artiste, tandis que 203 appartenaient dès ce moment à 66 amateurs.

Ces chiffres méritent d'être soulignés en ce qu'ils prouvent que, bien avant son exposition, Daumier ne vivait pas isolé ni ignoré, mais qu'il recevait des visites d'amateurs et d'acheteurs de ses œuvres.

Une autre remarque à laquelle conduit la lecture du catalogue est que, sauf pour trois d'entre eux, désignés par leurs initiales, les noms des prêteurs sont mentionnés. Certes, à cette époque on ne craint pas encore les inquisitions du fisc dans les collections privées, mais en revanche, on redoutait plus que de nos jours la réprobation qui pouvait s'attacher à la possession de peintures aussi audacieuses, au moment où triomphait encore le genre académique. Le prêt de ces œuvres, les noms inscrits sur le catalogue apparaissent donc comme un hommage rendu à l'artiste par les amateurs.

Le catalogue comportait une édition de luxe sur grand papier in-8° raisin, contenant la photo par Carjat, et une édition courante au format in-12, sous couverture rouge indiquant le prix de vente : 1 franc.

Annoncée par affiche (fig. 3), l'exposition ouvre le 17 avril à la Galerie Durand-Ruel. L'entrée est à 1 franc. Le vernissage fut un succès. Daumier n'y assista pas, mais, dès le lendemain, Geoffroy-Dechaume, lui écrit : *Hier, jour d'ouverture de votre belle exposition, il y a eu plusieurs amateurs pour tableaux et dessins, vous entendez bien qu'il s'agit de ceux qui vous appartiennent, ils m'ont demandé les prix. J'ai promis de vous avertir, et de donner réponse avant la semaine prochaine, savoir*

PEINTURES :

*La sortie de l'école;
Les amateurs;
L'abreuvoir;
Les blanchisseuses sur l'escalier.*

DESSINS :

*Le peintre assis qui se tient la jambe et qui pour titre doit avoir :
Dans l'atelier,
L'esquisse du grand.*

GALERIES DURAND-RUEL, RUE LE PELETIER, 11

EXPOSITION

**DES
Peintures et Dessins**

**DE
H. DAUMIER**

OUVERTE DU 17 AVRIL AU 13 JUIN 1878

DE 9 HEURES A 5 HEURES

PRIX D'ENTREE : UN FRANC

ADMINISTRATION D'AFFICHES, place des Vosges, au coin de la rue d'Alençon. — M. MARTELIN, Directeur.

Paris. — Imprimerie de DUBOIS et C^{ie} rue Longueville, 3.

FIG. 3. — Affiche de l'exposition Daumier. Phot. Mas.

Faites-moi réponse de suite afin que je puisse satisfaire les gens. Ne faites pas de prix avec les marchands, nous avons des amateurs, tout marche bien...

Nous ignorons la réponse de Daumier, les prix pratiqués, les ventes effectuées. Du moins l'enthousiasme de Geoffroy-Dechaume, la peine qu'il s'était donnée trouvaient-elles dès le premier jour leur récompense.

La presse fut élogieuse⁸, une dizaine d'articles, dont celui de Carjat dans la *Petite République*. Il l'envoie lui-même à Daumier.

ET. CARJAT et C^{ie}

Photographes

10, RUE NOTRE-DAME-DE-LORETTE

PARIS

Paris, le 26 avril 1878

Mon cher Ami,

Je vous envoie l'article que j'ai fait hier dans la Petite République. J'ai fait de mon mieux, mais par malheur je n'ai pu m'étendre autant que je l'eusse voulu. Tel

⁸. Voir le recueil de coupures réuni par Maurice Maindron et donné au Cabinet des Estampes par M. Debayer.

qu'il est, lisez-le et agrées-le comme un bon souvenir de l'admirateur enthousiaste et de l'ami dévoué.

Et. Carjat.

P. S. — Mes compliments affectueux à Mme Daumier, et merci pour le petit tableau qu'elle a eu l'obligeance de m'apporter. La semaine prochaine, je vous le porterai pour vous prier de vouloir bien le signer.

J'avais intitulé mon article : Le Michel-Ange du Peuple, je ne sais pourquoi on me l'a changé.

Malgré les éloges de la presse, malgré la durée de l'exposition (deux mois, du 17 avril au 15 juin), malgré le renouvellement deux fois par semaine des lithographies présentées sous cadres, le public manqua d'empressement.

Arsène Alexandre, et bien d'autres après lui, expliquent cette abstention par trois raisons; on enterrait le pape Pie IX, on allait inaugurer l'Exposition Universelle, une danseuse estudiantine sévillane rencontrait un immense succès. Ces trois

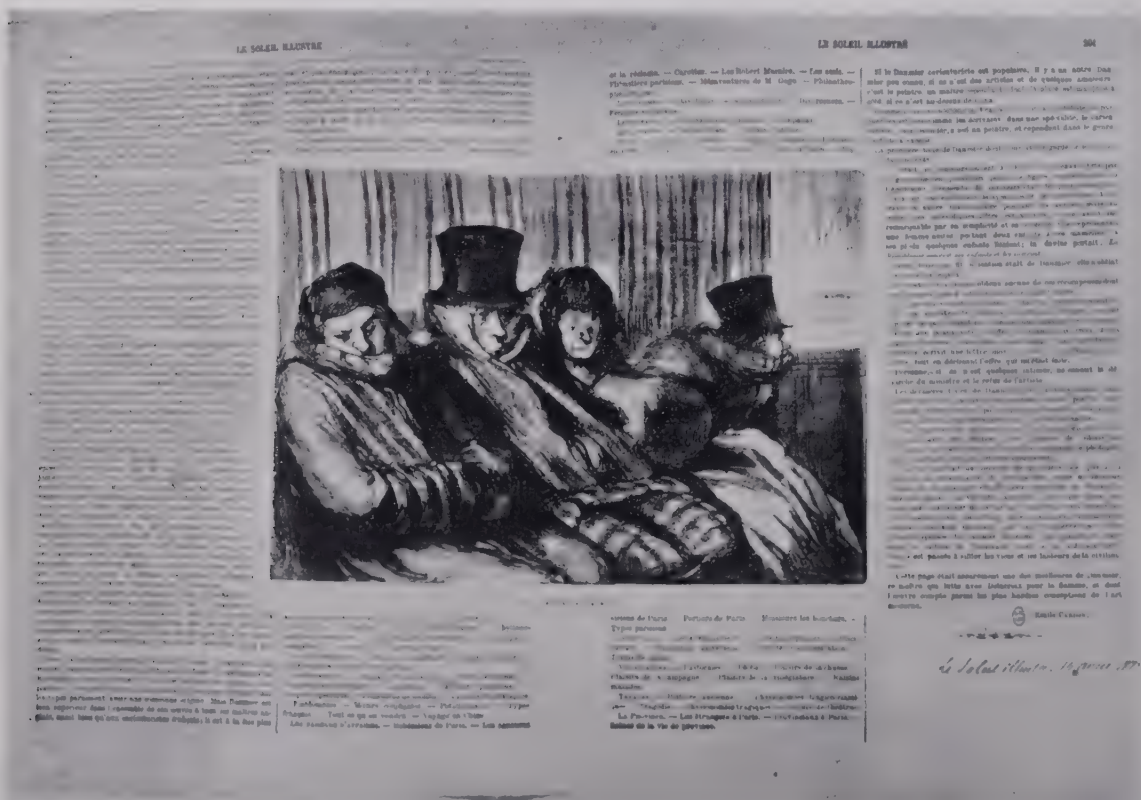


FIG. 4. — Article d'Emile Cardon dans le *Soleil illustré*, 1878, à propos de l'exposition Daumier.
Phot. Mas.

raisons ne résistent guère à l'examen. Car Pie IX est mort à Rome le 8 février, et son successeur Léon XIII fut élu le 20. Deux mois plus tard, en avril, cet événement appartenait déjà au passé, et on reste sceptique sur l'influence qu'il put avoir sur les amateurs de peinture. Mais, sans qu'il y ait de relation de cause à effet, on peut penser que les catholiques d'une part, et les gens d'opinion de droite d'autre part, s'abstinrent de visiter l'exposition dont on annonçait officiellement qu'elle servait la cause républicaine. Quant à l'Exposition Universelle, ouverte officiellement le 1^{er} mai, et réellement le 20 mai, c'est-à-dire un mois après celle de Daumier, son succès considérable ne portait pas forcément préjudice aux autres manifestations, et sa durée même jusqu'au 10 novembre, permettait à chacun d'y aller sans pour autant se priver de visiter les autres. De même pour la danseuse : si elle attirait les fervents de la danse, elle ne leur interdisait pas de voir de la peinture.

Précisons en outre, qu'aucun scandale, qu'aucun des attraits de la nouveauté qui avaient tant fait pour la renommée des jeunes impressionnistes ne marquait la présentation des peintures de Daumier. La foule resta donc indifférente. Seuls les amateurs passionnés, les prêteurs, leurs amis constituèrent le public des visiteurs. Si l'exposition ne connut pas le succès financier espéré, — elle se solda par un déficit de 4.000 francs, dit-on — du moins la notoriété de Daumier fut sensiblement accrue.

Cette notoriété, une lettre de Champfleury nous en apporte la preuve. Dès ce moment, en effet, les billets, les lettres, les signatures de Daumier étaient recherchés par les collectionneurs d'autographes. Champfleury, sollicité d'intervenir pour obtenir un écrit du Maître, s'excuse auprès de son correspondant de n'avoir à lui remettre qu'une signature au bas d'une note d'une autre main⁹.

Ces marques d'attention, cette gloire naissante devaient être bienfaisantes au cœur de Daumier et apporter quelques soulagements à son infirmité physique. Sans doute aussi les suites financières de son exposition apportaient leurs avantages : d'abord la pension qui sur l'intervention de Philippe Burty passe de 1 200 francs à 2 400 par an; ensuite Geoffroy-Dechaume réalisa plusieurs ventes de tableaux et de dessins dans le cours de l'année 1878, dont il donna le détail à Mme Daumier en 1879 après la mort de l'artiste, mais celui-ci en fut certainement informé par son ami, qui devenait son véritable intendant. C'est lui qui négocie avec le propriétaire de l'appartement du 36, boulevard de Clichy la résiliation du bail qui a lieu au terme d'octobre 1878, suivie du déménagement. Cet hiver 1878-1879 est donc le premier

9. Sèvres, 26 juin 1878.

A. M. Fillon.

Cher Monsieur, voilà tout, absolument tout, ce qu'on peut obtenir de Daumier dans l'état fâcheux où il se trouve. La signature grosse, indécise et manquant d'affirmation, fait comprendre le trouble profond de la vue de l'homme. J'aurais voulu vous être plus agréable, mais j'ai échoué auprès d'un ami de Daumier, il possédait un unique billet qu'il a légué par testament.

A vous cordialement,

CHAMPFLEURY.

Cette lettre accompagne un court billet de Daumier dont la signature est hésitante, tremblée, et d'une écriture descendante, alors que les signatures antérieures furent toujours fermes, et plutôt ascendantes.

— et le seul — que Daumier passera dans sa maison de Valmondois, mais les visites de ses amis ne lui manqueront pas et tout particulièrement celles de Geoffroy-Dechaume qui semble veiller sur lui avec une attention de chaque jour. C'est lui qui sera l'un des premiers à son chevet au moment de l'attaque qui va le terrasser le 11 février 1879.

Et c'est lui aussi qui continuera auprès de Mme Daumier cette action bienfaisante et amicale vouée avec autant d'ardeur à la défense des intérêts de la veuve qu'au rayonnement de l'œuvre de l'artiste.



Il ne semble donc pas aventuré de conclure qu'il y a beaucoup à réviser dans les idées couramment admises sur la vieillesse de Daumier. Si, grâce aux recherches, aux publications de Jean Adhémar on connaît maintenant la véritable place de Daumier peintre, la hardiesse, la nouveauté, la puissance de son pinceau, il reste à découvrir beaucoup sur le rôle qu'il joua parmi ses contemporains et sur l'atmosphère qui baigna ses dernières années.

Non seulement nous constatons aujourd'hui qu'il était un notable dans les milieux artistiques, mais nous pouvons mesurer par les circonstances précises qui entourèrent l'exposition de 1878 la qualité sinon l'ampleur de sa notoriété.

Qu'une veuve, assombrie et peut-être aigrie par des années de solitude, qu'une Parisienne réduite à la calme vie d'une maisonnette de banlieue, ait pris peu à peu la mentalité d'une victime et en ait coloré les récits que de sincères et actives sympathies lui demandaient sur son époux, et sur son passé, quoi de plus naturel? Mais cela ne doit que nous inciter à rectifier des notions sans doute quelque peu faussées, et à jeter une lumière plus exacte sur une vie qui, à plus d'un titre, paraît véritablement exemplaire.

JEAN CHERPIN.

RÉSUMÉ : *Around the first exhibition of Daumier's paintings.*

The last books on Daumier's paintings reveals a painter whose production has remained unknown to us. But towards the end of his life, Daumier was considered as a great painter, surrounded by friends, held in high esteem, and selling his paintings well at high prices.

Everything written on Daumier, originates from the first biographical work on the artist, by Arsène Alexandre (1888), according to the indications given verbally by Madame Daumier; writers and biographers have embroidered on this first legend. To restore the truth, what must be said is that "Daumier was a painter and considered as such. He knew fame, sold a good number of his canvases, drawings and water-paintings, and sold them well. He lived comfortably, surrounded by a circle of friends and admirers."

We find proof of this in correspondences here published for the first time; and in the accounts that can be drawn up (they attest that, during the last six years for which we can be sure of their authenticity, Daumier received an average of 650 francs a month).

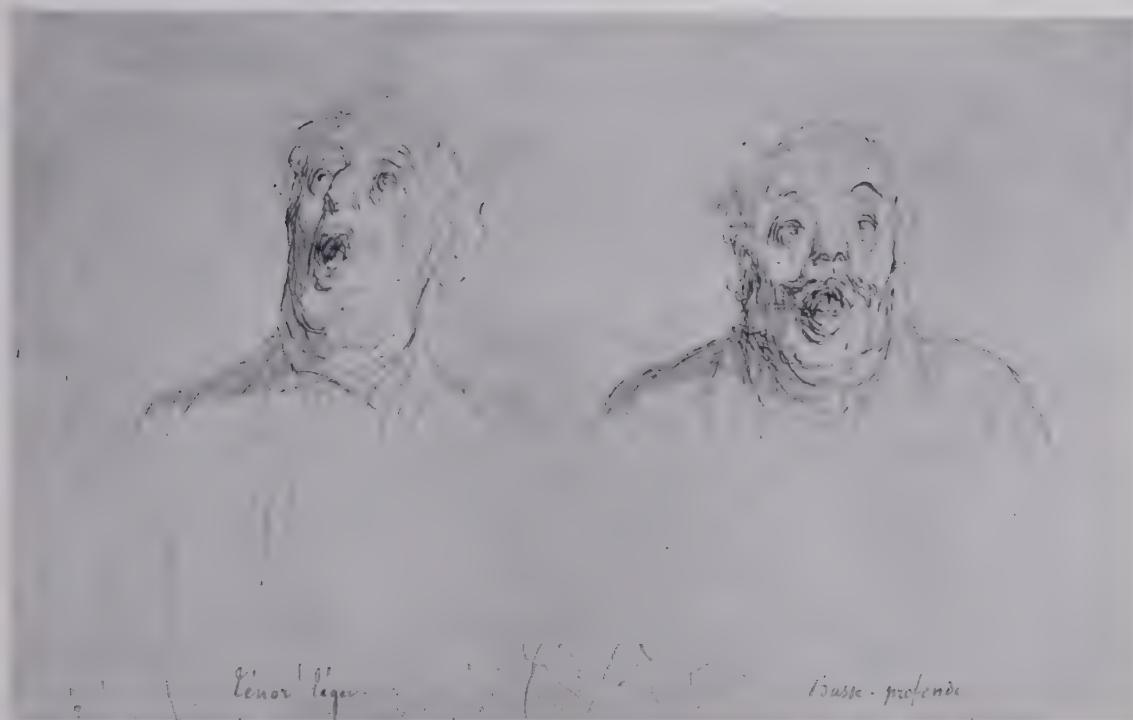


FIG. 1. — H. DAUMIER. — Two Singers. Stuttgart, Staatsgalerie

SOME UNPUBLISHED WORKS BY DAUMIER

IT is indeed very rare, as every student of Daumier's art knows, that a work newly come to light and connected with the artist's name, can be unconditionally accepted as an authentic original. There exist, it appears, more *pastiches* of drawings than of paintings; the reason for this is evidently the difficulty in imitating Daumier's manner of painting, coupled with the heightened suspicion of every critic, collector or dealer *vis à vis* a newly discovered work by Daumier. While the Master's painted *œuvre* is known to be relatively small, there is a wealth of several thousand lithographs and woodcuts for the *pasticheur* to work from, and the great majority of spurious drawings and watercolours are copies of lithographs or of details taken from lithographs. The more primitive

imitations I generally found to be the paintings copied after lithographs, while, on the other hand, it sometimes requires very thorough study to recognise the probably quite numerous painted sketches left by Daumier and later on finished by dishonest but very clever artists.

The *Portrait of a Little Girl* reproduced in Fuchs' Supplement (no. 275a) appears to me very typical of those small Daumier sketches, mostly on wood, which were finished after the Master's death¹. A comparison with the very powerful, yet tender and moving sketch of *Two Little Children*, in contrast, proves again that the true Daumier can never be "pretty" (fig. 2). This very beautiful study (panel, 22 by



FIG. 2.—H. DAUMIER.—Two little Children. Dutch Private Collection.

27.5 cm) was part of a series of twelve sketches sold by M. Leroy of Versailles to the firm of Tempelaere, in or before 1895. M. Groesbeck of Amsterdam bought the present picture from Tempelaere in 1895, and it was in his collection until 1956. Nothing had been added to this sketch, except the initials H.D., in Roman capitals; not a serious attempt, therefore, to imitate the well known initial-signature².

Another fascinating addition to Daumier's known *œuvre* is a further preparatory version of *Les amateurs de tableaux*, which I found to be in equally mint state of preservation. Formerly with Ambroise Vollard, it is now in a London

1. The picture was exhibited in London in 1955.

2. The H. D. signature in Roman capitals was used by Daumier *only* on about a dozen lithographs in 1834, among them the *Rue Transnonain*.



110. 3 — Les amateurs de tableaux. Private Collection



FIG. 4. — H. DAUMIER. — Sancho Pansa.
Paris, Private Collection.

private collection (fig. 3). While the figures of the three *amateurs* are already full-lengths in the little charcoal drawing which must be regarded as the *première pensée* for this composition³, and while they also remained full-lengths in the near-final version from the Rouart Collection⁴, the present painting (panel, 33 by 23.5 cm) represents them as half-length figures: it is a bold and most powerful *tour-de-force*, in which Daumier intended to explore—and decided on—the *clair-obscur* possibilities of the composition, the structure of which was already clear in his mind.

Additions of this kind to Daumier's *œuvre* are especially valuable because they allow for a greater degree of insight into the Master's working methods; the re-appearance, during the last decade, of a considerable number of small drawings—barely more than *croquis* at times—made as preparations for important drawings,

watercolours and paintings, is in itself an interesting advance in the field of Daumier research. It would of course be more than welcome if owners of painted studies and intermediary versions of pictures, which are most likely still to exist in France, were to come forward and thus enrich our knowledge of the great painter's *œuvre*.

This, to give a further example, was recently the case, when an anonymous French Collector lent his hitherto unrecorded *Sancho Pansa* to an Exhibition at the Musée Jacquemart-André (fig. 4)⁵. This magnificent piece of painting (canvas, 71 by 62 cm) is, to my knowledge, the only study in oils for the dominant figure of Sancho on his mule, in *Don Quichotte chargeant les Moulins*, of the Payson Collection in New-York⁶. As Daumier so frequently did, he first laid on the approximate areas of the composition's intended shapes and forms, and before proceeding much further, outlined with the brush in almost black paint the contours on the thinly painted preparation. The effect is that of a huge and bold drawing, with most of the minor detail disregarded, in this case even without the indication of a face. And here again, a small study in chalk and pen, of the whole composition,

3. K. E. Maison, Further Daumier Studies—II: "Preparatory Drawings for Paintings," in *Burlington Magazine*, June 1956, fig. 12.—The final version is best reproduced in M. ADHÉMAR's *Daumier*, pl. 82.

4. Fuchs No. 113. Present location unknown.

5. *Second Empire* Exhibition 1957, No. 76.

6. Fuchs No. 154, Adhémar pl. 163.

precedes the paintings (Roger-Marx Collection). It is followed (probably first) by the present study, then by a first version of the finished composition, of great beauty though somewhat sketchy in manner (London, Tate Gallery) and last by the rather meticulously painted and very famous final version. As the figure of Sancho Pansa in the Tate Gallery picture is decidedly its relatively weak point, it may well be that Daumier attempted the single study of the despairing Sancho anew, before giving the work its final form. Although this is unusual, there are several other cases known where oil studies by Daumier are on a much larger scale than the paintings they were intended for. There is, for instance, another Cervantes subject, the Melbourne *Don Quichotte lisant un Roman*, which measures 34 by 26 cm, while the Cardiff study for it is more than twice as large, 78 by 63 cm.

The last named picture, a fairly recent gift to the National Museum of Wales, brings to mind the British Private Collection from which it was bequeathed, and which is still partly in existence: a source almost equal in importance for our knowledge of Daumier's art as the more famous Collections of the Master's works assembled by Esnault-Pelterie, Gerstenberg, Sir William Burrell and Dr. Reinhart, namely the Collection brought together by the Misses Davies, of Gregynog in Wales. When, in 1952, Miss Gwendoline Davies died, she left a highly important collection of paintings to the National Museum of Wales, Cardiff. Apart from some very fine works by Old Masters, the bequest included a considerable number of splendid works by Cézanne and by the Impressionists and, last but not least, eight paintings and some drawings by Daumier⁷. The remaining portion of the Collection, however, is still in the hands of the surviving sister, Miss Margaret Davies, and this part contains four more paintings by Daumier. Three of these are by no means unrecorded in the relevant literature, although their whereabouts have been practically unknown for decades: *Tête de Sonneur* (Adhémar, pl. 86), *L'Abreuvoir* (Adhémar, pl. 109) and a small *Wagon de Troisième Classe* (Fuchs,



FIG. 5. — H. DAUMIER. — Baignade. Gregynog (Wales).
Coll. Miss Margaret S. Davies, LL.D.

7. K. E. Maison, Daumier Studies —III: "The Daumier Paintings in the Cardiff Museum," in *Burlington Magazine*, April 1954.



FIG. 6.—H. DAUMIER.—Man in an Armchair.
Stuttgart, Staatsgalerie.

no. 45a). The fourth picture, here reproduced for the first time (fig. 5), is a most interesting composition, as it not only combines two of Daumier's well known subject-matters, the *abreuveur* and the *baignade*, but it also contains one of the great rarities in the artist's *œuvre*, a *Nude* placed in the foreground of a painting, making it the central subject of the composition (panel, 28.5 by 36.8 cm). It is probably also the fact that this muscular male body is painted in much greater detail than is normally the case with Daumier's few representations of the *Nude*, which make this picture appear so surprising. In general quality this little gem compares well indeed with the related pictures

and its preservation seems to be as faultless as that of all the paintings in the Davies Collection.

Although the owner cannot give any information concerning the provenance of the picture; except that it was bought at the 1921 Spring Exhibition of the then well-known London Goupil Gallery, it appears likely that Camentron was one of the previous owners: Klossowski seems to have had a description of the painting only, as otherwise his own listing would have been more exact⁸.

As to a selection of unpublished drawings in so short a survey, I must confess that the choice is a difficult one. The number of genuine Daumier drawings which have been brought to my notice in recent years is considerable, but spurious drawings are almost as frequent.

In very many cases drawings were identifiably listed by Klossowski who, how-

8. Erich Klossowski, *Daumier*, 1923, No. 32: "*Baignade. Reiter in der Schwemme, nackter Mann im Vordergrund. Kleines Gemälde. Früher bei Camentron, Paris.*"

ever, to a great extent extracted his entries from Exhibition and Sale catalogues, mainly the latter, prior to 1923. Frequently drawings may be found listed in later Sale catalogues, but the casualness of entries very often met with anything but facilitates the task of establishing the true pedigree of a drawing. On the other hand, it must be admitted that the artist's repetition of certain general subjects is conducive to unclear catalogue descriptions, i.e. *Avocats*, *Avocat plaidant*, *Femme et enfant*, *Paillasse*, etc. Dimensions too, if they are given at all, are especially haphazard in the earlier French catalogues, where occasionally one finds the size of the mount given instead of the size of the drawing.

An interesting Daumier find was made a few years ago in the *Midi*, when a set of ten small but partly exquisite drawings was discovered, which were known from contemporary reproductions only: I refer to the Manuscript of a *Fantaisie politico-historique* which under the title *La Muette* was compiled by the not very ingenious Alexandre Pothey, and published in fac-simile in 1870. The Manuscript, which is now in the Wuerttembergische Staatsgalerie, Stuttgart, is interspersed with numerous drawings and water-colours, the great majority of them of little artistic value, with the exception of a good Monnier and the ten black and white drawings, in various media, by Daumier. None of the drawings were made as illustrations for *La Muette*; the author apparently used a varied assortment of drawings from his own Collection, pasted them into the Manuscript and added captions which

would in some way vaguely connect the drawings with the text. Thus the pen and ink study of a Man in an Armchair (fig. 6) is called *Un membre de l'Institut*. In the wood engraving, and consequently in the reproduction, the original drawing has been cut on three sides, and its quality is as little satisfactory as that of most of the other illustrations, especially in cases where the originals were wash drawings. None of the fine detail, for example, of the very small study of a *Salle d'attente* has come out in the reproduction of the Manuscript, where it has the irrelevant caption "*L'assistance aux sermons de Monsieur D., l'auteur sacré de La Muette.*" While the *Ténor léger* and the *Basse profonde* of the sensitive study with two Singers (fig. 1) are separately engraved in wood and reproduced, the latter somewhat crudely, some five of the remain-

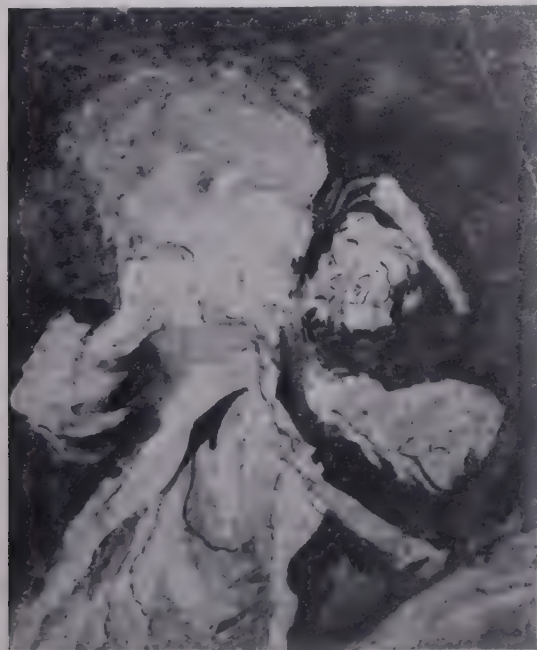


FIG. 7. — H. DAUMIER. — Fumeur allumant sa pipe.
Paris, Coll. Roger Leybold.



FIG. 8. — H. DAUMIER. — Guitariste chantant. Oxford, Private Collection.

ing drawings are hardly recognisable as works by Daumier in Bouvy's reproduction of Gillot's quite adequate wood engravings⁹.

Most readers will immediately connect the little wash drawing *Fumeur allumant sa pipe* (fig. 7) with the very well-known watercolour *Chasseurs se chauffant*, of the Esnault-Pelterie Collection. The figure there appears in the centre as one of the three hunters, leaning back comfortably in his armchair and lighting his pipe. The drawing of the smoker being almost identical in every detail and line with the present study, this might very well be a *reprise* by Daumier, one of the artist's peculiarities several times encountered in his *œuvre*. The watercolour by the way was probably, as usual, quite well prepared, though only two preliminary studies are known at present, one for the whole composition¹⁰, the other for the head of the smoker only¹¹.

9. For the description of the whole set of these reproductions after Daumier's drawings see E. BOUVY, *Daumier. L'œuvre gravée du Maître*, vol. II (1933), Nos. 973-982.

10. Formerly Lemaire Collection, the drawing is reproduced in M. SADLEIR's *Daumier*, 1924, pl. 67.

11. Part of a sheet of studies repr. in Fuchs p. 53 of the text, now in the Rosenwald Collection, Washington National Gallery of Art.

A further representation of the *Fumeur allumant sa pipe* is the repeatedly published *lavis* from the Vente Bureau, now in the Lockhart Collection in Geneseo (U.S.A.). There the smoker is a full-length standing figure, but the attitude of his head and the movement of his hands, as well as the effect of the brilliant light cast upon his face against a dark background, are very nearly the same as in the three drawings connected with the *Chasseurs se chauffant*.

It appears that, between 1855 and 1860, Daumier took a special interest in the representation of men—and occasionally of women—in the act of singing. This is how M. Adhémar dates practically all the well-known compositions of singers, singing couples, street musicians and serenaders. The beautiful *Guitariste chantant* (fig. 8) belongs to the same group and period. This relatively large drawing (30.5 cm high) was acquired many years ago from Croal Thompson, then the owner of "Barbizon House," a source of numerous works by Daumier the authenticity of which was not always on the same level as that of the present drawing. From a technical point of view, this remarkable study is unusually interesting because it clearly shows how the figure was constructed as a fairly exact charcoal drawing, with much detail of the dress still visible, while, when finishing it in nervous, fine lines of the pen, the artist deliberately left the background charcoal "skeleton" standing so as to give "body" to the figure.

Another unrecorded study of a *Guitariste chantant* is here reproduced for the purpose of stylistic comparison (fig. 9). There can be no doubt about both drawings being authentic original studies by Daumier of an identical subject represented in the same attitude, and even drawn in the same media, charcoal and pen and ink. Is the less finished and smaller drawing (18 by 12 cm) a study for the bigger version? Is one a subject—*reprise* of the other, possibly with years between the two drawings? These questions are not answerable and problems of this kind—there are a number of them—in my opinion lead the student to the conclusion that it is, so far, not possible to date Daumier's drawings reliably, except when they are

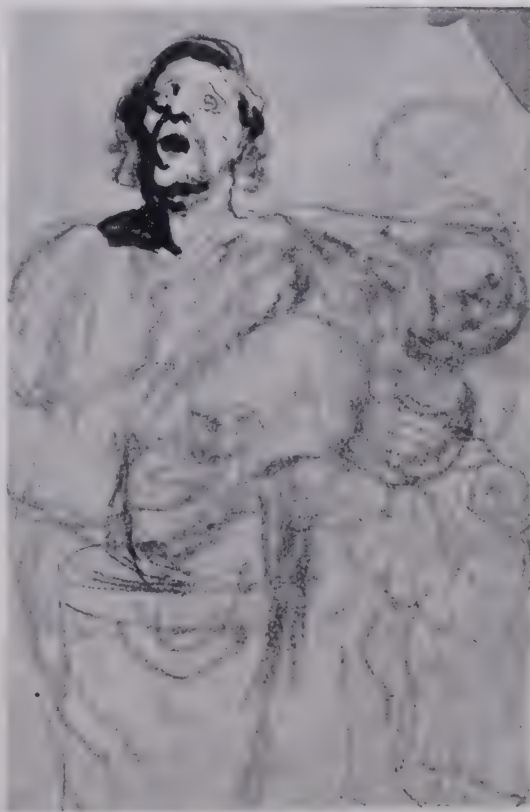


FIG. 9. — H. DAUMIER. — *Guitariste chantant*.
Zürich, Private Collection.

very closely indeed connected with lithographs or wood engravings or when they are studies for more important works the date of which has been established. On the other hand, the dating of unconnected drawings for reasons of their stylistic resemblance to datable drawings—the procedure normally adopted in art historical research—appears to lead to grave errors of judgement in Daumier's case. The really early drawings, however, can of course be distinguished from the late ones which tend to be more and more "loosely" drawn, with the obvious *éclat* of artistic genius. What lies in-between, however, roughly the period from 1840 to 1860, generally eludes any attempt at more precise dating.

As a clear example of the difficulty of dating a great many of the Master's drawings I here reproduce a splendid *lavis* which has only recently come to light, more than half a century after it had formed part of the Vente Tavernier (1900), under the title *Un dernier mot* (fig. 10). Although perhaps related in spirit to the



FIG. 10. — H. DAUMIER. — *Un dernier mot*.
Montreal, Private Collection.



FIG. 11. -- H. DAUMIER. — *La Justice poursuivant le Crime*. Coll. Gerstenberg.

Stockholm drawing *Chez le marchand de Vin*, this drawing is treated in a very different way, with clearer contours, in pen and ink instead of the more usual crayon of the "*grandes aquarelles*" of the early 1860's. But is it so much earlier? Comparison with Daumier's lithographic drawing style might put its date back to the 1840's with equal justification as to a period ten or fifteen years later. The subtlety and *finesse* of the execution point to a high degree of mastery, though this cannot be of great help in establishing even an approximate date of the drawing, considering the length of the period during which Daumier's genius as a draughtsman remained at its height.

The obviously early drawing *La Justice poursuivant le Crime* (fig. 11) has not yet attained the quality and sureness of line associated with the Master's later work, although parts of it already show the beginnings of his very own style. Even though the drawing is not, strictly speaking, unrecorded¹², an inscription on the reverse

12. Vente Burty 1891 No. 51 and Vente Haviland (III) 1922, No. 4. It was shown in the Daumier Exhibition, Berlin, 1926 (Matthiesen Gallery), No. 95. The drawing is one of the very few saved from the otherwise lost Gerstenberg Collection.

side of it makes it unusually interesting as a touching document from the very last year of Daumier's life. This inscription is by the hand of the collector Ph. Burty, dated February 2nd, 1879 and it reads as follows: « *J'avais échangé ce croquis assez ancien dans l'œuvre de Daumier contre un autre par Delacroix. Il n'était pas signé. Geoffroy Dechaume l'a porté à Daumier, qu'il a réjoui. Il voulait bien le signer, mais le pauvre grand artiste est si près de la cécité complète qu'il a fallu lui tenir la main et qu'il n'a pu y ajouter un envoi.* »

K. E. MAISON.

RÉSUMÉ : *A propos de quelques œuvres inédites de Daumier.*

L'auteur a choisi, parmi la grande quantité d'œuvres encore inédites de Daumier, quatre tableaux et sept dessins. Parmi ces derniers, le manuscrit de *La Muette* par Alexandre Pothey présente un intérêt particulier. A propos des divers dessins, l'auteur arrive à la conclusion qu'il n'est pas possible de les dater avec exactitude entre 1840 et 1860. Il affirme de nouveau sa théorie que Daumier n'a jamais commencé une œuvre importante — lavis, aquarelle ou peinture — sans avoir fait auparavant des études préparatoires, même si ce n'étaient que des croquis. L'auteur tente actuellement d'établir le *Catalogue Raisonné* des dessins de Daumier et rappelle qu'il serait reconnaissant aux collectionneurs qui voudraient bien se mettre en rapport avec lui.



FIG. 1. — G. COURBET. — La roche percée, Etretat, vers 1869. Birmingham, Barber Institute of Fine Arts.
Phot. Les Amis de Courbet.

ÉTRETAT ET LES PEINTRES

BARBIZON a donné son nom à une école. Mais Etretat peut se vanter d'avoir inspiré les meilleurs représentants de plusieurs. Ses falaises célèbres, popularisées même par le *Petit Larousse illustré*, ont été reproduites par les peintres les plus connus comme par de moins grands; et outre qu'elles ornent les musées français, anglais, américains, japonais ou norvégiens, le voyageur a la surprise de les trouver dans des endroits aussi inattendus qu'une demeure officielle de Monrovia ou un édifice du désert du Néguev¹.

1. L'immeuble du *Foyer du Soldat* à Beer-Sheva en 1953.



FIG. 2. — G. COURBET. — La Falaise d'Aval. Musée du Louvre.
Phot. du Musée.

Le premier de tous les artistes à planter son chevalet au pied de l'Aiguille fut sans doute Noël, à la fin du XVIII^e siècle². Puis Delacroix³ vint à Etretat au début du XIX^e; et Isabey⁴, mais sans qu'à ma connaissance, ce dernier en ait peint les paysages fameux. Et, pendant de très nombreuses années, Etretat inspira surtout des graveurs de paysages de mer et de côtes comme Fielding et Garneray⁵.

Avec Jongkind⁶, Courbet, Corot⁷, Monet et Boudin, ce fut la grande époque⁸;

2. Sa gouache est datée de 1788. Elle est étudiée par P. DORBEC dans *l'Art du paysage en France*, Laurens, 1925, p. 12. Noël était élève de Joseph Vernet, et avait représenté souvent des vues de mer ou de plages.

3. A Etretat, vraisemblablement en septembre 1834 au cours d'un séjour à Valmont. Robaut cite trois aquarelles représentant Etretat (les deux portes notamment), et les date de 1835 (n^{os} 612, 615, 1684).

4. NICOLLE, *Sur la plage*, p. 14, raconte qu'Eugène Isabey habita à vingt ans chez M. Gentil, garde-côte, avec Eugène Le Poittevin, qui se fit bâtir un chalet dans l'avenue qui porte son nom et un atelier au coin du *peney* et de la rue du Docteur-de-Miramont. Cette dernière maison est représentée sur une toile d'Adolphe Delignières, qui figure au Musée d'Abbeville : *Vue de la Côte du Mont*, d'après Eugène Le Poittevin, mai 1856. C'est dans ce même atelier que Courbet peignit plus tard.

5. Fielding, vers 1827; Garneray (1842).

6. Jongkind est allé au Havre en 1851 avec Isabey, son maître. Peut-être, à l'occasion de ce voyage, est-il passé à Etretat; Moreau-Nélaton dit qu'il y est venu vers 1850.



FIG. 3. — G. COURBET. — Falaise d'Etretat. Wuppertal-Eberfeld, Städtisches Museum.
 Phot. Les Amis de Courbet.

suivie de la période contemporaine au cours de laquelle on vit travailler à Etretat, Braque, Othon Friesz, Matisse⁹, Gromaire, sans parler des enfants du pays de Caux déjà justement réputés comme Friboulet et Cramoysan.

L'étude de leurs productions illustre par maints exemples les enseignements habituels que fournit la confrontation d'un paysage avec l'œuvre de l'artiste.

Commençons par Courbet : cette fameuse *Vague* pour laquelle l'Empereur lui fit décerner la croix... qu'il refusa, c'est à Etretat qu'il la peignit. Et par une rare bonne fortune, Maupassant qui, alors jeune homme, se trouvait là, nous a dépeint le

7. Corot est venu à Etretat en août-septembre 1872. Robaut cite comme peints là les nos 2054 à 2060 et 2073 du t. III de son catalogue : une seule vue de la plage avec la falaise et la chapelle, mais plusieurs vues d'abreuvoir au fond de la vallée, de fermes, de chaumières ainsi qu'une « vue du chalet de M. Henri Dumesnil prise chez M. Monnot » (dans les notes manuscrites de Robaut, t. V, p. 20, celui-ci fait état d'un entretien qui eut lieu le 8 mars 1873 entre Corot et « M. Dumesnil qu'il a rencontré à Etretat »). Voir aussi cat. ROBAUT, t. IV, p. 243, une peinture achetée par Daubigny à la vente Corot : une femme sur la falaise, à Etretat, regarde la mer.

8. Jongkind, *la Mer à Etretat*, signé et daté de 1853, coll. Robaut, Browse et Delbaco, Londres; Courbet, voir ci-après; Monet, voir ci-après; Eug. Boudin, *la Falaise d'Amont. La Falaise d'Aval et les laveuses*, reproduits dans le livre de Claude ROGER-MARX (Crès éd.) et *la Falaise d'Amont* (coll. M. A. Lindon).

9. Matisse, *la Raie* (Norton Gallerie et School of Art, West Palm Beach, Florida).



FIG. 4. — G. COURBET. — Etretat, la Porte d'Aval, 1869.
Phot. Alfred Daber.

grand artiste à l'œuvre¹⁰ : « Il habitait une petite maison donnant en plein vent sur la mer... Cette maison avait appartenu d'ailleurs au peintre de marine Eugène Le Poittevin. Dans une grande pièce nue, un gros homme grasseux et sale collait, avec un couteau de cuisine, des plaques de couleur blanche sur une grande toile nue. De temps en temps il allait appuyer son visage à la vitre, et regardait la tempête. La mer venait si près qu'elle semblait battre la maison, enveloppée d'écume et de bruit. L'eau salée frappait les carreaux comme une grêle, et ruisselait sur les murs. Sur la cheminée, une bouteille de cidre à côté d'un verre à moitié plein. De temps en temps, Courbet allait en boire quelques gouttes, puis il revenait à son œuvre. Or, cette œuvre devint *la Vague*, et fit quelque bruit dans le monde. »

Mais Courbet à Etretat ne peignit pas que *la Vague* ; il peignit aussi la fameuse falaise d'aval, avec son arche et son Aiguille ; et quelle évolution dans le renouvellement de son effort !

Une première toile, actuellement au musée de Birmingham (fig. 1) fait apparaître la falaise dans toute sa longueur et sous un aspect très proche de la réalité. Dans le tableau exposé au Salon de 1870 (fig. 2), le même sujet est traité différemment, et

10. Guy DE MAUPASSANT, *la Vie d'un paysagiste*, article daté d'Etretat et publié dans le *Gil Blas* du 28 septembre 1886.

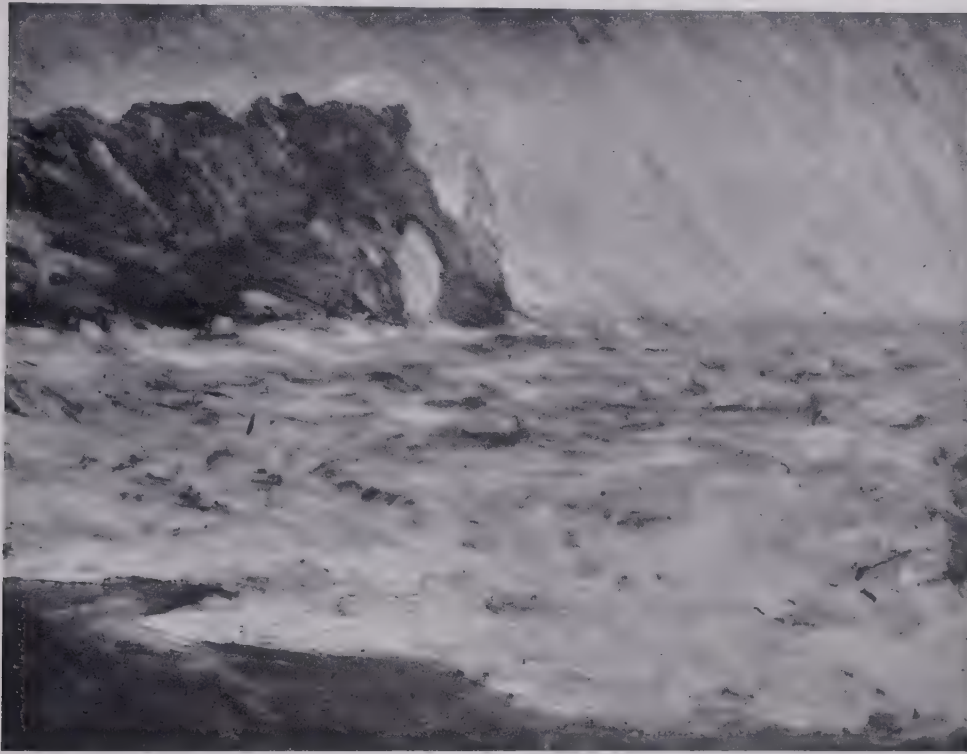


FIG. 5. — CLAUDE MONET. — Etretat. Musée d'Oslo.

c'est sur la hauteur de la paroi crayeuse que porte l'accent. Dans une troisième œuvre, appartenant au musée d'Eberfeld (fig. 3), le paysage est beaucoup plus dépouillé, et la falaise est traitée en mouvements verticaux. Enfin dans une quatrième interprétation, qui a appartenu à M. Daber (fig. 4), l'atmosphère est grandiose et dramatique, et par une addition à la réalité, Courbet donne à la partie gauche de la falaise, vers la terre, une ligne ascendante qui évoque le départ d'une ogive et qui fait prendre à l'ensemble un élan majestueux. Cette fois-ci le but paraît atteint et Courbet, en recomposant la nature, s'est exprimé pleinement.

Chez Claude Monet, au contraire, les formes, les lignes, les proportions demeurent, mais ce sont les lumières, le soleil, la pluie, le vent, la tempête qui transforment le même et immuable paysage ¹¹. Maupassant l'a aussi observé dans son travail et avec quel talent il nous explique sa technique en même temps que l'impressionnisme tout entier : « ... en ce même pays, j'ai souvent suivi Claude Monet à la recherche d'impressions. Ce n'était plus un peintre en vérité, mais un chasseur. Il

11. Cl. Monet, *Falaise d'Amont* (The Art Institute of Chicago); *Porte d'Amont près du Chaudron* (Musée de New York); autre vue du même paysage (Collection Durand-Ruel); *Falaise d'Aval et grosse mer sous la pluie* (Musée d'Oslo); *Falaise d'Aval par gros temps* (Musée du Jeu de Paume); *Falaise d'Aval et caloges* (Musée de Lyon); *Promontoire de la falaise d'Aval* (The Art Institute of Chicago); *la Manneporte* (Collection John C. Johnson, Philadelphie).



FIG. 6. — COROT. — Vue de la Falaise d'Amont et de la plage.
Musée de Saint-Louis, U.S.A. *Phot. du Musée.*

allait, suivi d'un enfant qui portait ses toiles, cinq ou six toiles représentant le même sujet à des heures diverses avec des effets différents. Il les prenait et les quittait tour à tour, suivant les changements du ciel. Et le peintre, en face du sujet, attendait et guettait le soleil et les ombres, cueillait en quelques coups de pinceaux le rayon qui tombe ou le nuage qui passe, et, dédaigneux du faux et du convenu, les posait sur sa toile avec rapidité.

Je l'ai vu saisir ainsi une tombée étincelante de lumière sur la falaise blanche et la fixer à une coulée de tons jaunes qui rendaient étrangement surprenant et fugitif l'effet de cet insaisissable et aveuglant éblouissement.

Une autre fois il prit, à pleines mains, une averse abattue sur la mer, et la jeta sur sa toile. Et c'était bien de la pluie qu'il avait peint ainsi, rien que de la pluie volant les vagues, les roches et le ciel, à peine distinctes sous ce déluge. »

Cette toile existe encore. Elle figure au musée d'Oslo (fig. 5); et n'est-ce pas un précieux chef-d'œuvre que cette peinture faite par l'auteur des *Nymphéas* sous les yeux de l'auteur de *Boule de Suif*!

Une autre des œuvres peintes par Claude Monet à Etretat est l'occasion d'un curieux rapprochement. Elle se trouve à l'Institut d'Art de Chicago. Elle représente à droite le pan de mur d'une vieille maison, au premier plan et au centre des « caloges », ces barques hors d'usage que les marins coiffaient d'un toit de chaume pour en faire des resserres et y ranger leurs filets et leurs casiers, et au deuxième plan des barques et la mer. L'œuvre est des environs de 1883. Quelque quarante ans plus tard, Matisse venait au même endroit avec sa palette et ses pinceaux et peignait le même pan de mur, les mêmes caloges et les mêmes barques, en y ajoutant une ombre rouge brique au premier plan et une falaise mauve dans le fond. Et cette œuvre appartient au musée de Kurashiki. Si bien qu'aux antipodes, le même paysage d'Etretat traité par deux génies très différents suscite une égale admiration, et prouve qu'il y a des lieux qui appellent le chevalier.

Mais s'il est vrai que le plus souvent les talents respectifs des artistes donnent devant le même sujet, des résultats différents, le phénomène inverse peut se produire. C'est ainsi que je connais deux toiles qui, dans le même format, reproduisent la même falaise, vue sous le même angle, avec la même lumière, avec les mêmes personnages, placés de la même façon, avec les mêmes nuages dotés des mêmes couleurs, mais dont l'une est signée Bentabole¹² et l'autre Buisson, 1851, comme si un maître unique, peut-être Isabey, maître de Bentabole, avait, cette année-là, donné à deux élèves le même sujet à traiter à la même heure.

Et de même, si la généralité des artistes est invinciblement attirée par un site déterminé, il arrive que certains d'entre eux lui tournent le dos, insensibles à sa beauté. Tel Corot. Une seule fois la mer ou les roches d'Etretat l'inspirèrent (fig. 6), et c'est au contraire dans la campagne, dans une campagne semblable à beaucoup

12. Louis Bentabole, né vers 1820 à Paris, peintre de marine, élève d'Isabey, Exposé au Salon de 1866 : *Etretat, falaise d'Aval*.



FIG. 7. — COROT. — Etretat, la ferme au grand chaume
(Robaut, 2055).

Ainsi la gloire d'Etretat fut faite en grande partie par ces peintres. Et justement reconnaissante, la Ville a donné à ses terrasses les noms de Courbet, de Corot, de Monet, de Boudin, et à ses rues ceux d'Isabey, de Diaz, de Le Poittevin.

D'autres assureront la relève, ne serait-ce qu'un de ces peintres du dimanche parmi lesquels la Municipalité organisa un Concours, il y a quelques années, et qui, un beau matin ensoleillé, venus de tous les coins de la Normandie et de l'Ile-de-France, s'alignèrent (ils étaient plus de soixante) sur le front de mer et traduisirent à leur tour la beauté d'un site qui, avec sa falaise, sa mer, ses barques et sa lumière demeure l'un des plus beaux du monde.

RAYMOND LINDON.

RÉSUMÉ: *Etretat and its Painters.*

The famous cliffs of Etretat have often inspired very great painters, representing the most varied Schools. After Noël at the end of the eighteenth century, Delacroix and later Isabey came to Etretat, whose greatest period came with Jongkind, Courbet, Corot, Monet and Boudin. In the course of the contemporary period, Braque, Othon Friez, Matisse and Gromaire also worked at Etretat.

BIBLIOGRAPHIE

Mme SPETH-HOLTERHOFF. — *Les Peintres flamands des Cabinets d'Amateurs au XVII^e siècle*, éditions Elsevier, Bruxelles, 1957, in-4°, 238 p., pl.

Le titre du volume est, nous semble-t-il, trop modeste, pour ce travail remarquable et du plus grand intérêt. L'auteur, en effet, à côté de son sujet, étudie l'histoire des collections à cette époque. Elle décrit tout d'abord celle de Rubens connue grâce à une liste dressée après sa mort, existant en un seul exemplaire à la Bibliothèque Nationale, et complétée par un état de sa succession publié par M. I. Denucé.

La collection de Rubens rivalisait avec celle de l'archiduc Léopold Guillaume, gouverneur des Pays-Bas. C'est naturellement à Anvers, où résidaient les riches marchands flamands et étrangers, que se trouveront les intérieurs les plus riches et les collections les plus fastueuses. Celle de Pierre Stevens, qui fit travailler van Dyck, possédait la *Famille de Loth* de Rubens (exemplaire antérieur à celui du Louvre), le fameux *Bain* de van Eyck, qui venait du Cabinet de Corneille van der Geest, et un *Prêleur et sa femme* de Quentin Metsys, ainsi que onze Bruegel.

Balthazar Moretto, humaniste distingué, avait rassemblé dans son hôtel de nombreuses œuvres de son ami Rubens. C'est à Nicolas Rockox, magistrat de la ville d'Anvers, que nous devons la *Descente de Croix* de Rubens qui fut commandée à son instigation par la Gilde des Arbalétriers. Son salon sera peint par François Francken II. Quant à Jacques Jordaens, qui a collectionné les œuvres de ses contemporains, les peintures qui ornent aujourd'hui le Palais du Luxembourg proviennent de la décoration de sa maison, vendue au XVIII^e siècle.

En dehors d'Anvers, la plus grande collection d'œuvre d'art était celle de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabelle, qui voulurent faire de Bruxelles une capitale royale de 1595 à 1633. Ils s'étaient entourés de peintres célèbres, dont Bruegel, Rubens. C'est pour l'Infante, qu'en 1625 Rubens fit une série de tapisseries destinées au Monastère des Carmélites de Madrid, dont le sujet était le *Triomphe de l'Eucharistie*. Nous signalerons à Mme Holterhoff qu'il existe encore quatre autres cartons en dehors de celui du Louvre (en dépôt à Valenciennes); ils se trouvent au Musée de Sarasota en Floride.

Au Palais de Bruxelles se trouvaient aussi les *Mois* de Bruegel venant de l'archiduc Ernest, la *Tentation de saint Antoine* de Jérôme Bosch; ce magnifique ensemble devait être dispersé lors de l'incendie de 1731. Les collections de l'archiduc Ernest, gouverneur des Pays-Bas, étaient composées de nombreux tableaux italiens, comme celle de Charles de Croy au château de Beaumont.

La publication des Inventaires des collections du XVI^e et du XVII^e siècle à Anvers, par M. I. Denucé, fut un précieux élément de base pour le travail de Mme Speth-Holterhoff; elle leur rend hommage d'ailleurs.

La publication de ces inventaires, comme celle entreprise en France par M. Wildenstein, apporteront aux historiens de l'art de nombreux éléments, non seulement pour la recherche des œuvres, mais aussi pour la connaissance du goût et de la mode à cette époque. C'est ainsi que nous voyons un excel-

lent peintre flamand, aujourd'hui très peu connu, Gilles Mostaert, avoir un amateur fervent en Philippe van Valkenisse, qui possédait non seulement 73 peintures de lui, mais aussi 24 copies.

Après cette étude approfondie des collections célèbres de l'époque, Mme Speth-Holterhoff aborde son sujet principal : les peintres ayant représenté les Cabinets d'amateurs. Avec plus ou moins de liberté, Abel Grimmer et Jan Bruegel s'inspirent des collections de la Galerie des archiduc et archiduchesse Albert et Isabelle. L'auteur, avec minutie, identifie les principaux tableaux, dont certains se retrouveront dans d'autres cabinets d'amateurs, parfois parce qu'ils avaient, en effet, changé de collection mais surtout parce qu'il en existait de nombreuses copies. Nous ne pensons pas, comme Mme Speth-Holterhoff, que les peintres aient voulu représenter des tableaux célèbres pour nous montrer la beauté des collections; on ne peut croire, par exemple, que la *Vierge à la guirlande*, due à la collection de Rubens et de Bruegel, soit le même exemplaire qui figure dans la *Vue* de Bruegel (où le tableau est beaucoup plus grand), et dans la *Vue* et l'*Odorat* du Musée du Prado, de plus petites dimensions. Il en est de même pour la *Nativité* d'Aertgen van Leyden. Elle est citée dans l'inventaire de Rubens, qui l'aurait acquise de François Francken l'Ancien. Le fils de Francken la représente dans le *Cabinet d'amateur au scriban d'èbène*, et c'est un tableau semblable que David Teniers peint dans un *Cabinet d'amateur*. Ce sont vraisemblablement là différentes répétitions. Le nombre des exemplaires connus actuellement, proches du tableau du Louvre, renforcent notre conviction qu'il s'agit de plusieurs répliques. (Il en existe un à Leningrad, un à Amsterdam, monogrammé G. I., d'autres à Cologne, à Anvers, et dans des collections particulières.)

Mme Speth-Holterhoff étudie ensuite les nombreux *Cabinets d'amateurs* exécutés par la dynastie des Francken. C'est à l'aîné de la famille, Jérôme, que l'auteur donne avec certitude le tableau du Louvre, le *Bal des Noces du duc de Joyeuse*. Quant à François Francken II, le plus remarquable peut-être de la famille, il a laissé de nombreux tableaux représentant des intérieurs chargés de magnifiques meubles et d'objets, nous donnant une idée de la vie fastueuse des grands bourgeois de son époque.

Guillaume van Haecht reproduit, en 1628, le *Cabinet d'amateur de Corneille van der Geest, lors de la visite de l'archiduc*. Ce n'est plus la fantaisie des Francken, mais un document précis (cf. l'étude récente de M. Julius S. Held dans la *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1957).

David Teniers le Jeune a peint de nombreuses fois la Galerie archiducal. A la demande du gouverneur général, il avait même fait 244 copies de cette célèbre collection, surnommées *Pastiches Teniers*, en petit format, destinées aux graveurs. Ces réductions furent très recherchées.

Gilles van Tilborgh, Gonzales Coques, terminent l'étude de ces peintres de Cabinets d'amateurs. En pièces annexes se trouvent le *Cabinet* de Pierre Stevens, en 1668, et le testament de Guillaume van Haecht.

Regrettons seulement que les nombreuses planches

en noir et en couleurs ne soient pas indiquées dans le cours du texte, ce qui rend la consultation difficile.

Ce livre est un instrument de travail indispensable pour la connaissance de l'art, du goût et de la mode, au XVI^e et au XVII^e siècle en Flandre.

HÉLÈNE ADHÉMAR.

PAATZ (Walter). — *Prolegomena zu einer Geschichte des deutschen spätgotischen Skulptur im 15 Jahrhundert*, Heidelberg, C. Winter, 1956, in-8°, 111 p., pl. et cartes.

Après Wilhelm Pinder, Feulner et bien d'autres, M. Walter Paatz publie, dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences de Heidelberg, classe philosophie-histoire*, une étude sur la sculpture allemande du XV^e siècle, ou, plus précisément, de la première moitié du siècle. Il dédie son livre à la mémoire du grand maître Adolphe Goldschmidt. Au vrai, il s'agit, plutôt que d'un tableau d'ensemble, d'une étude des ateliers, des maîtres et des œuvres.

Après une rapide introduction sur la sculpture gothique allemande jusqu'en 1400, l'auteur montre que l'Allemagne est alors soumise à deux courants successifs venus de centres d'art particulièrement actifs. Un premier courant, est-ouest, vient de Prague en 1353 avec les Parler et leurs descendants et couvre toute l'Allemagne jusqu'en 1440; c'est l'époque des « Belles Madones », des « Vierges de Pitié », des groupes monumentaux de la Mort et des Funérailles de la Vierge. Le deuxième courant, d'ouest en est, est caractérisé par l'influence des autels et retables flamands et des Pays-Bas, des sculptures d'albâtre du nord de la France, d'autres en terre cuite; influence aussi de la Bourgogne, de 1400 à 1450 — que l'auteur note par exemple dans les œuvres d'Hans Multscher en Souabe —, enfin celle des imagiers et des sculpteurs sur bois à partir de 1420. L'auteur limite son enquête à l'année 1460, où apparaît Nicolas Gerhaert de Leyde dont les œuvres puissantes et originales vont supplanter toutes les autres. On le trouve à Trèves en 1462, à Strasbourg en 1463-1467, à Vienne où il est appelé par l'Empereur en 1467. Il mourra en 1473.

Nous ne pouvons suivre M. Paatz dans tous les détails de cette étude sur les principaux centres allemands de Cologne à Lübeck, d'Aix à Francfort, Ulm, Prague et Vienne. Nous retiendrons seulement les quelques pages où il explique le passage des sculpteurs-tailleurs de pierre soumis aux règlements des loges, aux imagiers indépendants ayant leurs propres ateliers. A la fin du XIV^e siècle et pendant la première moitié du XV^e, les Parler, leurs descendants, leurs disciples sont encore maîtres ou compagnons des loges si bien organisées alors dans toute l'Allemagne. Conrad Kuene est le maître de la Loge de Cologne; il est lié par les règlements aux autres maîtres des loges; il est le chef de toutes les loges d'Allemagne, aux réunions des maîtres et compagnons de Ratisbonne en 1459 et de Spire en 1463. Tous sont chargés de la sculpture monumentale, mais taillent aussi des tombeaux, des statues, des « Vierges ». Certains commencent à s'affranchir; ils se séparent peu à peu de l'architecte, travaillent pour les particuliers; les

sculpteurs sur bois se multiplient; les peintres, s'ils savent sculpter, sont autorisés à vendre des statuettes de bois enrichies de couleurs.

Les résultats de cette enquête approfondie menée avec une conscience remarquable sont exposés dans une série de cartes qui constituent les conclusions de l'ouvrage.

MARCEL AUBERT.

Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt "Der Kremser Schmidt", 1718-1801. Herausgegeben mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht, des Kulturreferates der Niederösterreichischen Landesregierung und des Magistrates der Stadt Krems an der Donau. 1 vol. rel., 327 p., 144 pl. en noir, 24 en coul., 29 ill. dans le texte. Druck und Verlag der Oesterreichischen Staatsdruckerei, Wien, 1955.

Plusieurs institutions officielles autrichiennes se sont réunies pour réaliser l'édition d'un luxueux et copieux volume consacré au plus grand peintre monumental d'Autriche au XVIII^e siècle, Martin Johann Schmidt (1718-1801), celui qu'on a surnommé "Kremser-Schmidt", du nom de sa ville natale, pour le distinguer d'autres artistes portant le même nom. Schmidt découle des sources vénitiennes qui alimentent l'école autrichienne; il se recommande par un coloris moelleux, fondu dans la chaleur d'un clair-obscur ambré, une touche savoureuse, un peu « brillantée », tous caractères qui l'opposent aux autres peintres autrichiens et notamment à l'expressionniste et romantique Maupertsch, dont le nom est peut-être plus connu en dehors d'Autriche, sans doute parce qu'il a un accent germanique plus accusé et aussi parce qu'un plus grand nombre de ses toiles ont franchi les frontières, car il a fait des tableaux de cheval, tandis que Schmidt est un peintre de plafonds et de tableaux d'autels.

La monographie qui nous est offerte est un travail d'équipe qui constitue une véritable encyclopédie, où tous les aspects de l'art de Schmidt sont envisagés. Fritz Dworschak retrace la biographie du peintre, décrit le milieu dans lequel il s'est développé, sa famille, ses enfants, sa vie bourgeoise, sa condition sociale. Rupert Feuchtmüller situe l'artiste dans le cadre de la peinture baroque autrichienne dont il est en quelque sorte la conclusion et l'apothéose; il consacre un autre chapitre à la valeur des tableaux d'autel considérés dans l'ambiance sacrée de l'église, point de vue souvent omis par les historiens de l'art baroque, trop enclins à considérer les produits de cet art uniquement comme des objets d'art, alors qu'ils ont été avant tout des objets religieux. La formation du peintre, son évolution sont décrites par Josef Zykan, tandis que Karl Garzarolli-Thurnlackh étudie le dessinateur. L'exposé proprement dit est suivi d'annales, de répertoires, d'index et de catalogues qui en font un parfait instrument de travail, notamment un recensement des sources par Fritz Dworschak, un catalogue raisonné de l'œuvre par Rupert Feuchtmüller.

GERMAIN BAZIN.

E. PÉLICHET. — *Les Porcelaines de Nyon*, éd. du Musée de Nyon, 1957, in-8. 224 pages, nombreuses illustrations dont plusieurs planches en couleurs.

Plus d'un demi-siècle est passé depuis qu'Aloys de Molin publiait, en 1904, son *Histoire documentaire de la Manufacture de porcelaine de Nyon*. L'auteur en avait réservé un excellent résumé aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* dans le numéro de mars 1905 (p. 210 et suiv.). D'autres érudits ont attiré l'attention sur la qualité de ces céramiques : Aimé Martinet avec son *Guide de l'amateur de porcelaine de Nyon* (Genève, 1911) et Waldemar Deonna dont l'étude sur *La Fabrique de Nyon* avait été publiée dans un numéro spécial de la revue *Pro Arte* (1947, n° 61). L'Exposition nationale de Porcelaine de Nyon, au musée de cette même ville, en 1947, avait eu un grand succès. On se souvient aussi de l'excellent article que M. Edgar Pélichet publiait dans le *Bulletin du Musée international de Céramique* à Faenza (1948, t. II, p. 35). Il servait de prélude à l'ouvrage considérable que ce même conservateur du musée de Nyon fait paraître aujourd'hui, et qui nous semble définitif.

L'auteur nous rappelle combien les étrangers à la Suisse ont singulièrement ignoré la porcelaine dure de Nyon. Des erreurs de dates, de marques de fabrique, de noms de directeurs et d'artistes sont à déplorer dans la plupart de nos répertoires. Pourtant Nyon, de 1781 à 1813, a égalé en qualité les produits des meilleures manufactures. M. E. Pélichet s'est attaché à étendre considérablement les sources d'archives. Tels livres de fabrique et grands livres de comptabilité combient heureusement les lacunes des documents jusque-là consultés. La vie même de la manufacture ressuscite ; nous connaissons les sociétés exploitantes, les directeurs et leurs collaborateurs. La personnalité de Jacques Dortu est la plus attachante. D'une famille française émigrée, il naquit à Berlin en 1749. Après un apprentissage à la porcelainerie de cette ville (1765-1767) et de nombreux stages en France (1768-1773), il se fixe à Nyon en 1781. Il y fonde une manufacture dont il est le directeur, du début à la fin, sauf une brève interruption de deux ans (1786-1788). Il y fait preuve d'une grande invention dans ses essais techniques. Ses premières pièces ont une élégance de forme bien française. Avec son associé, Ferdinand-Charles Muller, il imite les créations de Wedgwood au point qu'il arrive aux amateurs de les confondre. Les terres étrusques, inspirées des vases grecs dits étrusques, en 1807, sont fort appréciées. La faïence fine, dénommée terre de pipe, affirme en 1809 la diversité des ateliers nyonnais.

M. Pélichet attache avec raison une grande importance au contrat d'association, passé en 1773, entre Jacob Dortu et le faïencier Gaspard Robert, à Marseille. Ainsi Dortu apparaît comme le véritable initiateur de la porcelaine de Marseille. Son rôle dans la manufacture de Marieberg en Suède n'est pas moins essentiel. En outre, jusqu'à la production de ses propres terres cuites et faïences, Nyon fit le commerce des céramiques étrangères. Elle en importa et répandit en Suisse des quantités considérables venant de Londres, achetées à Josias Wedgwood et ses associés, ainsi que des faïences provenant d'Auxerre et de Strasbourg ; sans nuire toutefois aux caractères originaux de la manufacture.

L'ouvrage nous fait connaître les techniciens et les décorateurs qui renouvellent constamment les créations. Plusieurs peintres ont associé leur talent : Clément (de Marseille), Müller (de Lille, Tournai, peut-être Arras, Nymphenburg, Mannheim et Capodimonte), Pernaux et Kath (de Ludwigsburg et Fürstenberg), Rémy (de Sarrebourg), Revelot (de Lunéville et Paris).

Il faut souligner la valeur exemplaire des répertoires de formes dressés par M. Pélichet avec une érudition scrupuleuse que l'on aimerait retrouver dans les études de ce genre. L'inventaire des statuettes, groupes et objets modelés est établi avec le même soin, et le souci constant d'une consultation facile. La mention de nombreuses réductions du monument funéraire de Mme Langhans touche à l'histoire du goût romantique : cette dalle, brisée en trois tronçons et par les fentes desquels on aperçoit une jeune femme ressuscitant avec son enfant nu qu'elle tient sur son sein, eut une grande fortune, non moins que l'enfant emmaillotté, dont Luca della Robbia avait orné le portique de l'Hôpital des Innocents sans en prévoir un tel usage en terre de pipe. Le répertoire des décors compte vingt-neuf classes, mais pour éviter les confusions de définitions techniques, l'auteur reproduit le schéma des éléments décoratifs usuels. Après un chapitre sur les problèmes chronologiques qui invite à une grande prudence dans les datations, il s'attache aux difficultés d'identification, aux erreurs et aux falsifications. Il recourt aux analyses chimiques et aux méthodes de laboratoire qui donnent en céramique d'excellents résultats. Ces recherches seront appréciées des amateurs et leur rendront d'indéniables services.

Grâce à l'ouvrage de M. Pélichet on n'osera plus porter des jugements superficiels sur cette manufacture suisse et l'on évitera des rapprochements hâtifs entre les motifs de Nyon et ceux de Meissen, Menecy ou Clignancourt auxquels on se livrait trop souvent. Les analogies, en effet, ne doivent pas dissimuler l'unité d'esprit qui a présidé à la création d'une porcelaine dont la perfection et la beauté rivalisent avec celles des meilleures productions de l'époque.

MICHEL FARÉ.

CARLO GRIGIONI. — *Marco Palmesano*, Faenza, Fratelli Lega, 1956, 1 vol. in-8°, 774 pages et 75 ill.

Ce gros livre est un bel hommage au peintre le plus célèbre de la Romagne, après Melozzo. Publié sous les auspices de la municipalité de Forlì, cet ouvrage nous apporte bien des renseignements nouveaux découverts dans les archives communales ou notariales de Forlì, Faenza, Imola, Cesena, Ravenna, Rimini. L'auteur a consacré plus de place aux documents et à leur critique qu'à l'analyse de l'œuvre. La première partie, où il étudie la vie, les tableaux, l'art de l'artiste, ne comprend que 164 pages, alors que les annexes n'en occupent pas moins de 587. Nous y trouvons une bibliographie où tous les articles, les passages de volumes sont cités, critiqués, puis viennent des appendices consacrés à la famille du peintre, aux œuvres datées ou datables, aux œuvres non datées ou non datables, aux œuvres faussement attribuées.

M. Carlo Grigioni rectifie au passage des erreurs courantes ; la naissance doit être datée non de 1456,

mais au plus tôt de 1459. La première mention de l'activité artistique de Palmezzano est une plainte qu'il dépose en 1484 contre le prieur de l'Hôtel-Dieu de Forlì, au sujet du paiement d'un tableau aujourd'hui perdu. On pensait que le second jalon était le tableau représentant la Vierge, l'Enfant-Jésus et sainte Catherine d'Alexandrie, alors que l'auteur estime qu'il fut peint non en 1489, mais en 1539. En 1492, Palmezzano exécute pour l'église de l'Assomption à Dozza une Vierge trônant avec l'Enfant, saint Jean-Baptiste, sainte Marguerite. M. Carlo Grigioni a cherché quelles influences s'exercèrent sur l'artiste durant ces années de jeunesse et a montré que bien des affirmations relatives à ses rapports avec Melozzo, à un prétendu séjour à Rome reposaient sur des confusions.

M. Carlo Grigioni a cédé parfois — rarement par bonheur — à la mode de la biographie romancée; il nous décrit la promenade de Palmezzano à Forlì (p. 3), imagine un dialogue entre un client et l'artiste (p. 143). Il étudie avec soin la carrière féconde de Palmezzano de 1492 à 1539, date de sa mort. Il donne à la fin de sa première partie une appréciation sur Palmezzano, peintre de la Vierge, des saints, des animaux, décorateur, artiste tranquille, qui subit des influences diverses, puisqu'on a pu attribuer certaines de ses œuvres à Melozzo, Giov. Bellini, le Pérugin, Francia, Lorenzo di Credi, Giorgione et même Léonard. Cet ouvrage sera utile aux historiens de la peinture italienne. On souhaiterait que beaucoup de monographies apportassent autant de documents.

LOUIS HAUTECŒUR.

RICHARD KRAUTHEIMER. — *Lorenzo Ghiberti*. In collaboration with Trude Krautheimer-Hess. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1956, in-4°, 458 p., 136 + 38 pl.

This book by Professor and Mrs. Krautheimer will remain for long the standard work on Ghiberti. Well written and well illustrated it is a model of lucid exposition: every statement is fully documented and the reader is always told which are facts, and which assumptions, a virtue not often found in art historical books. Moreover, there is an appendix of sixty pages, where the numerous documentary references to Ghiberti are printed, either summarised, or wherever the earlier publications proved insufficient, in full. The first chapter of the book is a biography of the artist. Full use has been made of the business documents which previous writers have left aside as of no artistic interest, and we get thus a vivid picture of the *vita civile* of a Florentine artist of the Quattrocento. *Ghiberti's fame* is the subject of the next chapter. We learn about the reputation the artist enjoyed during his lifetime, and about the rather ambivalent attitude of the Cinquecento. One would have liked to hear more about his rediscovery towards the end of the eighteenth century. The publication of the Porta del Paradiso which appeared in 1774 must be one of the earliest illustrated monographs; its beautiful engravings show the ornamental parts of the door better than most modern photographs. Thomas Patch, the author of this publication, is the well-known English painter and caricaturist, and not, as strangely stated by Krautheimer (p. 22) an "English pseudonym" which Antonio

Cocchi used in order "to cater to the taste of English tourists." The next publication of the bronze door is not mentioned at all. It is a folio volume published in 1798 with the then fashionable outline engravings. Its author, Feodor the Kalmuck, is a strange and fascinating personality: a genuine Mongolian who spent his life in Russia, Germany and Italy, and accompanied Lord Elgin to Greece.

The outstanding chapters of the book are those in which the style of individual works of art is analysed with loving care. Ghiberti and Brunelleschi are masterly characterised in their competition reliefs. In writing on *Ghiberti's Origins* Professor Krautheimer stresses as the formative elements the "Hercules Master" of the Porta della Mandorla and the works of the French goldsmiths of the late fourteenth century. Here it is not easy to follow the learned author: the connexion between the masterpieces of French jewellery and Ghiberti is not very obvious. Besides, it seems a mistake to bring into the discussion the "Sceptre of Charles V," a pseudo-mediaeval reconstruction dating from Napoleonic times as has been shown by P. Perdrizet (*Le Calendrier parisien*, 1933, p. 229) and others. Andrea Pisano and Tuscan Trecento sculpture in general are hardly mentioned in connexion with the origins of Ghiberti's style. A brilliant chapter discusses the three bronze figures for Or San Michele in their individuality, and at the same time in their relation to the currents of style in contemporary Florence. The same sensitive feeling for stylistic changes manifests itself in the discussion of the reliefs of the two bronze doors. It is only in very minor matters that one is inclined to disagree, and even then it must be stated in fairness to the author that he has always set out the *pro* as well as the *contra*. Are the reliefs with *Christ in the Storm* and the *Resurrection* really the work of an assistant? The reviewer feels that they are in every respect worthy of the master himself; on the other hand he is unable to see any relation to Ghiberti in the drawing with the *Flagellation* (Albertina) which Krautheimer and practically all other students of Ghiberti regard as an original sketch. By a new interpretation of the documents relating to the second door the author comes to the conclusion that all ten reliefs were modelled and cast by 1437. In the following chapter he struggles gallantly to discover the "program" of the reliefs and their esoteric meaning; unfortunately, Ghiberti himself in his autobiography seems to be entirely unaware of any symbolism or "revival of Origen's unorthodox views." The last chapters of the book discuss with great erudition Ghiberti as an architect, his use of perspective construction, and his connexion with Florentine humanism. The artist's borrowings from classical sculpture are carefully studied and listed in an appendix. Some are very striking, others probably mere coincidences.

Ghiberti's Calendar of Olympiads is the subject of another appendix "intended for hardy souls" as the author puts it. Here again one admires the lucid exposition of a complicated subject. Ghiberti's dating events by mysterious "olympiads" which are not the Greek ones, has puzzled and confused many scholars. Like Rathe and Schlosser before him Krautheimer assumes that Ghiberti confused the Greek olympiad of four years with the Roman *lustrum* of five. Indeed

this confusion can already be found in classical literature. "*Poetae, qui liberiore licentia uti solent, Olympiadem pro lustris accipiunt; h.e. quinque annorum spatium*" (Forcellini). It is less easy to follow Krautheimer when he postulates 775 B.C. as the initial year of the cycle. Ghiberti states *expressis verbis* that he counted the years "dalla edificazione di Roma." 138 plates with excellent reproductions of Ghiberti's works and 146 illustrations of comparative material complete this model monograph.

OTTO KURZ.

MARCEL DURLIAT. — *Arts anciens du Roussillon. Peinture, Perpignan*. Office départemental du Tourisme, 1954.

L'histoire de la peinture ne pourra être reprise que lorsque chacune de ses capitales possèdera un ouvrage analogue à celui dont les recherches de M. Durliat et la munificence du Conseil général des Pyrénées-Orientales viennent de doter Perpignan, où la continuité de l'activité artistique se manifeste au moins depuis le XIII^e siècle : non seulement les ateliers ont un monopole dans la ville et en Roussillon, mais ils exportent leurs œuvres en Cerdagne, à Urgell, en Ampurdan et à certains moments vers les terres languedociennes voisines.

La plupart des peintres font leur apprentissage dans la ville même, mais certains le complètent par des connaissances acquises à l'extérieur, et en particulier à Barcelone. Grâce à cette formation et grâce aussi à la venue d'artistes étrangers, les grands courants stylistiques se reflètent assez vite dans la production locale. L'analyse des œuvres permet de discerner ces diverses articulations qui coïncident avec un changement de direction des courants dominants. Chaque changement, marqué dans le goût, est en rapport avec un ensemble de phénomènes de civilisation, liés eux-mêmes à l'histoire générale. La naissance de la civilisation urbaine et l'influence politique de la France à l'époque du royaume de Majorque président à l'éclosion de l'art gothique; l'exploitation économique de la Méditerranée, de concert avec les Italiens et suivant des méthodes souvent empruntées aux marchands de Gênes ou de Toscane, déterminent le relais des influences françaises par celles venues de la péninsule; l'occupation du Roussillon par Louis XI assure la pénétration d'un style franco-flamand.

Cependant ces influences extérieures se développent sur un fond local qui leur communique une tonalité propre : il en est ainsi de l'art de la Renaissance, comme de l'art gothique. C'est par là qu'on reconnaît que tout en suivant sa voie, Perpignan appartenait au monde catalan. Les divisions de la peinture hispanique s'y retrouvent, comme à Barcelone et à Toulouse. Le style roman, rénové à la fin du XII^e siècle par l'influence gréco-byzantine se prolonge dans l'art pré-gothique des Pyrénées avec les œuvres du maître de Suriguerola dont Paris possède l'*antependium* de sainte Eugénie (Musée des Arts décoratifs). Le style franco-gothique forme avec le retable de Serdinya (1342), les peintures de l'église du Taur et du réfectoire de Pampelune (1330) une suite encore fragmentaire mais qui, de l'est à l'ouest, semble mar-

quer dans la chaîne un mouvement continu que nous supposons parti des ateliers de Toulouse. Mais le rattachement du Roussillon à la couronne aragonaise va faire prédominer l'influence de Barcelone à travers les œuvres de Ferrer Bassa, qui travaille à Perpignan en 1345, ou de Ramon Destorrents, qui apportent les charmes de Sienna aux peintres d'Irvals, de Palau de Cerdagne, d'Elne ou de Camelas. Perpignan, qui participe au mouvement méditerranéen, va connaître le style international, que domine le Maître du Roussillon : aux retables d'Evol, des *Cloisters* et de l'église américaine de Paris, identifiés par M. Post, M. Durliat a ajouté le panneau de Collioure et le retable de Camelas. Si pour ces périodes primitives, les noms de Peire du Lac, originaire de Rodez, de Pere Bano, de Francesc Ferrer, de Jaubert Gaucelm, d'Arnaut Pintor ne peuvent s'identifier à aucune œuvre subsistante, Palau del Vidre conserve pour la fin du moyen âge le retable peint en 1454 par Arnaut Gassies. Si le maître de Canapost, dont le Musée diocésain de Gérone et le Musée Rigaud de Perpignan (1488) possèdent les œuvres maitresses, rapprochées par M. Ainaud de Lasarte, n'est pas encore identifié, si le retable de la *Magrana* (cathédrale de Perpignan) reste anonyme, si celui qui fut peint en 1460 à Baixas par Guilhem Viguier, peintre du Capitole, n'a pas été retrouvé, Marcevol conserve l'œuvre de Jaume Forner (1527), peintre de Vinça, Valcebollère, Ur et Sainte-Léocadie gardent les retables d'Antoni Peytavi, peintre de Toulouse, qui travaille de 1562 à 1592 entre Perpignan et la Seo d'Urgell, véritable surintendant des Beaux-Arts dans le Roussillon. Vont lui succéder Bartolomé Gonzalez, originaire du Léon, qui appartient à la Renaissance castillane, et Honorat Rigau, qui maintiendra le style toulousain de Peytavi et qui sera l'arrière grand-père de Jacint Rigau ou Rigaud, peintre de Louis XIV, auquel s'oppose dans la tribuna du Musée de Perpignan Antoni Guerra, peintre de Philippe V. Ainsi se retrouve en ce début du XVIII^e siècle, le conflit, d'ailleurs fécond, des courants qui ont marqué la peinture roussillonnaise, désormais connue, dans sa double appartenance catalane et languedocienne. M. Durliat a rapporté les contrats, retrouvé, identifié, décrit et analysé les peintures, tant pour le style que pour l'iconologie. Son travail est exhaustif. Un travail analogue publié sur chaque province permettrait non seulement de dégager l'œuvre des maîtres déjà connus d'une infinité d'ouvrages qui leur sont indûment attribués, mais encore d'écrire les synthèses qui nous manquent encore et qui rendront caducs les ouvrages prématurés.

ROBERT MESURET.

PHYLLIS PRAY BOBER. — *Drawings after the antique by Amico Aspertini, Sketchbooks in the British Museum*, Studies of the Warburg Institute, t. 21, in-4°, XIV-108 p., 148 ill. en 44 pl.

Nous avons déjà signalé le projet si intéressant du Warburg Institute auquel s'est associé l'Institut des Beaux-Arts de la New York University, qui consiste à établir une liste des œuvres d'art antique connues à l'époque de la Renaissance. Le travail est en cours, et aujourd'hui Mme Bober publie deux albums curieux du XVI^e siècle, conservés au British Museum.

Ces albums sont constitués par Amico Aspertini, « antiquaire » et dessinateur (jugé trop rapidement et trop sévèrement par Vasari) à Rome entre 1532 et 1535. Dans une préface claire et intelligente, l'auteur nous explique ce qu'Aspertini cherche dans l'antique : le mouvement, le maniérisme, et elle nous montre comment ces recherches antiques ont aidé Aspertini dans ses œuvres de sculptures exécutées à la fin de sa vie.

Les planches sont précises, intéressantes ; et nous

voyons en regard de chacune, d'autres dessins et des sculptures qui donnent d'utiles points de comparaison.

On ne peut que souhaiter de voir paraître d'autres livres du même ordre et de la même qualité. Ils vont renouveler notre connaissance du xvi^e siècle, de son esthétique, en même temps qu'ils fourniront aux historiens de l'antiquité des images des statues ou des reliefs avant leurs restaurations.

JEAN ADHÉMAR.

CORRESPONDANCE

A la suite de l'article de M. R. Mesuret sur Nicolas Tournier, paru dans notre numéro de décembre 1957, nous avons reçu une lettre de M. P. Mesplé, qui maintient le rapprochement qu'il a déjà fait (*A Travers l'Art toulousain*, Toulouse, 1942) entre la *Bataille des Roches rouges* de Nicolas Tournier et la *Bataille de Constantin*, peinte au Vatican par Jules Romain sur les cartons de Raphaël.

M. Mesplé, d'autre part, a enlevé à N. Tournier le *Christ en Croix entre les deux larrons* de la Daurade (*l'Auta*, décembre, 1946).

Par un exclusif souci d'objectivité scientifique nous publions sans commentaire deux notes au sujet de l'article de M. Georges Wildenstein sur les graveurs de Poussin paru dans notre numéro 1040-1043, que Mlle Bertin-Mouroit nous prie d'insérer.

P. 169, N° 52 : *La Vierge sur des degrés*. Le commentaire fait sous cette gravure est inexact : je le souligne comme acquéreur du tableau de la vente Lerolle en 1944. Dans l'« Addenda au Catalogue de Grautoff » que j'ai publié, *Deuxième Cahier 1948 du Bulletin de la Société Poussin*, p. 47, N° X, complété par le : *Supplément au Deuxième Cahier : Poussin inconnu*, publié en Juin 1957, il se trouve un résumé de tout ce qui est su actuellement sur les deux exemplaires de cette Madone de Poussin. L'exemplaire parisien est bien connu puisqu'il a orné longtemps le salon d'Henri Lerolle, fréquenté par des artistes et des connaisseurs. Plus tard, toutes les réunions d'érudits qui ont eu lieu chez moi, lors de la fondation du Bulletin de la Société Poussin, se sont tenues auprès de cette Madone, qu'il est de coutume maintenant d'appeler la « Madone sur l'escalier ».

Comme l'admet le Catalogue de la National Gallery de Washington, il n'y a aucune preuve que l'exemplaire du duc de Sutherland soit celui qui a figuré dans des ventes aux xviii^e et xix^e siècles, ou qu'il ait appartenu à du Fresne Anzequin du temps de Félibien.

De plus, dans le Dictionnaire Thieme, qui est cité en référence par M. Wildenstein, le Dr Friedlaender catalogue les deux exemplaires sans se prononcer.

Toujours comme référence, P. 170, M. Wildenstein cite R. A. Weigert, « inv. Cl. Bouzonnet-Stella, N° 12 ». Or M. Weigert écrit dans cet inventaire : « Une toile présumée l'original de Poussin se trouve dans une collection parisienne. »

Enfin, le tableau de la coll. Lerolle ne peut pas être, comme le suggère M. Wildenstein, la copie exécutée par Stella (Nouvelles Archives de l'Art Français, 1877, p. 30, N° 40), puisque l'exemplaire Lerolle n'a pas, comme l'écrit

M. Wildenstein : « 1 pied sur 2 et demi ». Ses dimensions ont paru dans le *Poussin* de Friedlaender 1914, où il est publié comme original (p. 119, repr. p. 239). L'exemplaire Lerolle est plus grand que le tableau du duc de Sutherland, maintenant à la National Gallery de Washington.

De plus, la gravure reproduite, les dessins et les deux exemplaires sont dans le même sens, saint Joseph à droite, sainte Anne à gauche, contrairement à ce qui est affirmé p. 170.

P. 332, N° 188 : *Paysage à la Femme qui se lave les pieds*. Le commentaire est inexact : il y a un exemplaire très connu de ce tableau au Musée de Reims. (Exp. de 1925, le « Paysage français de Poussin à Corot », Petit Palais, Paris, N° 282, et Exp. « Donation Paul Jamot », Musée de l'Orangerie, Paris, 1941, N° 84. Repr. *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, Paul Jamot, « Nouvelles études sur Nicolas Poussin » et, également, dans Paul Jamot, « Connaissance de Poussin », 1948).

Jusqu'à la découverte d'un document irréfutable, cela restera une simple question d'appréciation personnelle d'affirmer que l'exemplaire de la National Gallery d'Ottawa est l'original, ou le seul original, de cette composition.

Comme je l'ai précisé dans l'« Addenda au Catalogue de Grautoff, *Second Cahier, Société Poussin*, 1948 », p. 52, le tableau légué par Paul Jamot au Musée de Reims, en 1939, a été découvert par lui, et publié en 1925. Ses dimensions : 1,17 m × 1,72 m. Si l'exemplaire d'Ottawa avait vraiment les dimensions que lui donne M. Wildenstein (0,45 × 0,69), il ne pourrait pas être le : « Grand paysage où l'on voit une femme qui se lave les pieds », dont parle Félibien.

Signé : Thérèse BERTIN-MOUROT.

T A B L E D E S M A T I È R E S

PREMIER SEMESTRE 1958

SIXIÈME PÉRIODE — TOME CINQUANTE ET UN

1.068° à 1.073° livraison

ADHÉMAR (JEAN)	Baudelaire, les Frères Stevens, la Modernité, Lettres inédites	123
AUTRET (JEAN)	La dette de Marcel Proust envers Emile Mâle — in memoriam — Hommage d'Amérique	49
AUZAS (PIERRE-MARIE)	Lubin Baugin à Notre-Dame de Paris	129
BLAKISTON (NOEL)	L'influence du Guide et Lubin Baugin	301
CHERPIN (JEAN)	Nicholas Hilliard in France	297
DELAPORTE (CHANOINE YVES) ..	Autour de la première exposition des peintures de Daumier	329
MAC DERMOTT (JOHN F.)	André Félibien en Italie, ses visites à Poussin et Claude Lorrain	193
DORRA (HENRI)	Mrs. Trollope's illustrator, Auguste Hervieu	169
DU GUÉ TRAPIER (ELISABETH) ..	Re-naming a seascape by Seurat	41
ELDH-WASTBERG (ANNA-LENA)...	El Greco in the Farnèse Palace, Rome	73
FARÉ (MICHEL)	A Largillière portrait at the Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.	321
FRÖLICH-BUME (LILI)	Nature et nature morte au XVII ^e siècle	235
HÉBERT (MICHÈLE)	Additions to a corpus of drawings of Parmigianino ..	9
HOFMANN (WERNER)	Une copie de la Nativité de Schongauer dans les Grandes Heures de Vostre	65
HUISMAN (PHILIPPE)	Un dessin inconnu de la première époque de J.-L. David	157
LAMBERT (ELIE)	Les bustes de Pierre Mignard	267
LARSEN (ÉRIK)	Le labyrinthe de la Cathédrale de Reims, nouvel essai d'interprétation	273
LEMOINE (JEAN-GABRIEL)	Jan Steen's "Soo de ouden songen, so pijpen de jongen," at the Museum of Rio de Janeiro	27
LEVEY (MICHAEL)	Brunelleschi et Ptolémée, les origines géographiques de la boîte d'optique	281
LINDON (RAYMOND)	Some paintings by Dietrich for J. G. Wille	33
MAISON (K. E.)	Etretat et les peintres	353
MONTAGU (JENNIFER)	Some unpublished works by Daumier	341
RÖTHLISBERGER (MARCEL)	Charles Le Brun's use of a figure from Raphaël	91
ROTONDI (PAOLA)	Les pendants dans l'œuvre de Claude Lorrain	215
SANDOZ (MARC)	Sculptures inconnues, à Gênes, attribuées à Pierre Puget	141
WHINNEY (MARGARET)	Chassériau, quelques œuvres inédites ou peu connues .	105
WILD (DORIS)	Sir Christopher Wren's visit to Paris	229
WILDENSTEIN (GEORGES)	Les tableaux de Poussin à Chantilly	15
	La collection de tableaux d'un admirateur de Ronsard .	5
	A propos des portraits peints par François-Hubert Drouais .,	97
	Inventaire après décès de Marguerite de Navarre, reine de France	149
	Le peintre Jean Forest révélé par son inventaire après décès	243
	Inventaire après décès de Jean Raoux	311

B I B L I O G R A P H I E

ELENA BASSI, *La gipsoteca di Possagno, sculture e dipinti di Antonio Canova* (Gérard Hubert), p. 61. — GERMAIN BAZIN, *Trésors de la peinture au Louvre* (G. W.), p. 127. — BERNARD BERENSON, *Valutazioni a cura di Arturo Loria* (Germain Bazin), p. 60. — BERNARD BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance Venetian school* (Germain Bazin), p. 127. — MERETTE BODELSEN, *Willumsen i Alvfemsernes Paris* (J. A.), p. 128. — FRANÇOIS BUCHER, *Notre-Dame de Bonmont und die ersten Zisterzienserabteien der Schweiz* (Jean Vallery-Radot), p. 192. — DIDEROT, *Salons* (A.-P. de Mirimonde), p. 63. — HOMER H. DUBS, *A roman city in ancient China* (M.-F. Léger), p. 365. — MARCEL DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon, Peinture* (Robert Mesuret), p. 365. — OTTO F. FOERSTER, *Bramante* (Germain Bazin), p. 191. — ANTONIO GARCIA Y BELLIDO, *Arte romano* (Jean Marcadé), p. 365. — CARLO GRIGIONI, *Marco Palmezzano* (Louis Hauteceœur), p. 363. — S. HOWARD HANSFORD, *A glossary of chinese art and archaeology* (M.-F. Léger), p. 128. — RICHARD KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti* (Otto Kurz), p. 364. — BRYAN LITTLE, *The life and work of James Gibbs* (Louis Hauteceœur), p. 61. — WALTER PAATZ, *Prolegomena zu einer Geschichte des deutschen spätgotischen Skulptur im 15 Jahrhundert* (Marcel Aubert), p. 362. — E. PÉLICHET, *Les Porcelaines de Nyon* (Michel Faré), p. 363. — PHYLLIP PRAY BOBER, *Drawings after the antique by Amico Aspertini, sketchbooks in the British Museum* (J. A.), p. 365. — *Reallexikon zur Deutschen kunstgeschichte* (Geneviève Le Masne), p. 62. — *Der maler Martin Johann Schmidt, genannt "der Kremser Schmidt"* (Germain Bazin), p. 362. — MME SPETH-HOLTERHOFF, *Les Peintres flamands des cabinets d'amateurs au XVII^e siècle* (Hélène Adhémar), p. 361. — CHARLES STERLING, *Musée de l'Ermitage, la peinture française de Poussin à nos jours* (G. W.), p. 127. — *Scritti di storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi* (Douglas Mc Agy), p. 60. — FRANZSEPP WÜRTEMBERGER, *Pieter Bruegel d. ä. und die Deutsche kunst* (Louis Hauteceœur), p. 127.

C H R O N I Q U E D E S A R T S

A propos de l'exposition de portraits français du XVIII ^e siècle à l'Orangerie, par G. W.; — Chronique; — Thèses de l' "Institute of fine arts" de l'Université de New York	(16 pages)	Numéro de Janvier
"Collector's choice", hommage aux collectionneurs, par G. W.; — Chronique	(16 pages)	— Février
Le seizième numéro de la Chronique des Arts, par G. W.; — Chronique; — Thèses et travaux des dernières années dans les universités allemandes	(16 pages)	— Mars
Les donateurs des Musées de province en France au XIX ^e siècle, par G. W.; — Chronique	(20 pages)	— Avril
Le cinquantième anniversaire de la fondation de la Pierpont-Morgan Library, par G. W.; — Chronique	(16 pages)	— Mai-Juin

OMMAIRE

CONTENTS

IE LAMBERT :

Professeur d'histoire de l'art à la Sorbonne : *Le labyrinthe de la cathédrale de Reims; nouvel essai d'interprétation...* p. 273

Professor of Fine Arts, Paris University : *The Labyrinth of Reims Cathedral; a new attempt of interpretation...* p. 273

AN-GABRIEL LEMOINE :

Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux : *Brunelleschi et Ptolémée. Les origines géographiques de la « boîte d'optique »*..... p. 281

Curator, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux : *Brunelleschi and Ptolémée. The geographical origins of the "optical box".....* p. 281

ÉL BLAKISTON :

Archiviste aux Archives Nationales, à Londres : *Nicholas Hilliard en France*..... p. 297

Archivist at the Public Record Office, London : *Nicholas Hilliard in France*..... p. 297

ERRE-MARIE AUZAS :

Inspecteur des Monuments Historiques : *L'influence du Guide et Lubin Baugin*..... p. 301

Inspector at the Monuments Historiques : *The influence of Guido Reni and Lubin Baugin*..... p. 301

ORGES WILDENSTEIN :

Inventaire après décès de Jean Raoux, 1734..... p. 311

Inventory of Jean Raoux, 1734..... p. 311

INA-LENA ELDH-WÄSTBERG :

Magister of Philosophy de l'Université d'Upsal : *Un portrait par Largillière au Fogg Art Museum de Cambridge*..... p. 321

Magister of Philosophy at Uppsala University : *A Largillière portrait at the Fogg Art Museum, p.* 321

AN CHERPIN :

Secrétaire général de l'Association « Les Amis de Daumier » : *Autour de la première exposition des peintures de Daumier*..... p. 329

Secretary of the Association "Les Amis de Daumier" : *About the first Daumier's paintings exhibition*..... p. 329

E. MAISON :

Historien d'Art : *A propos de quelques œuvres inédites de Daumier*..... p. 341

Art historian : *Some unpublished works by Daumier*..... p. 341

YMOND LINDON :

Avocat général à la Cour de Cassation, Maire d'Étretat, auteur d'un livre sur Étretat paru en 1949, et épuisé depuis plusieurs années : *Étretat et les peintres*..... p. 353

Barrister at the Supreme Court of Appeal, Mayor at Étretat, writer of a book about Étretat published in 1949, out print for several years : *Étretat and its painters*..... p. 353

liographie par :

Mme H. Adhémar, MM. M. Aubert, G. Bazin, M. Faré, L. Hauteœur, O. Kurz, R. Mesuret, J. Adhémar..... p. 361

CHRONIQUE DES ARTS

roduit sur la couverture :

La Falaise d'Aval, par G. COURBET, détail. Musée du Louvre.

Reproduced on the cover:

La Falaise d'Aval, by G. COURBET, detail. Musée du Louvre.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Portals of the Baptistery and of the Cathedral of Pisa. A question of dates*, par CARL SHEPPARD; *La Collection Muntadas*, par JOSÉ GUDIOL RICART; *L'illustration des feuilles d'actualité non périodiques, en France, principalement aux XV^e et XVI^e siècles*, par J.-P. SÉGUIN; *Georges de La Tour et Saint Pierre Fourier*, par ANNETTE BOUGIER; *The religious drawings of Raymond Lafage*, par NATHAN T. WHITMAN; *Realism and Realities in the paintings of Velasquez*, par K. BIRKMEYER; *Les sources d'information sur les artistes provinciaux français*, par GEORGES WILDENSTEIN; *Portraits autrichiens dans l'œuvre de Rigaud et de Tocqué*, par B. LOSSKY; *Les Incohérents et leurs expositions*, par PHILIPPE ROBERTS-JONES; Bibliographie.

Erratum : Dans la dernière *Gazette des Beaux-Arts* (avril 1958), une erreur s'est glissée dans la légende de la figure 1 de l'article de M. Faré, p. 257 : Le tableau de Paul Liégeois n'appartient pas au Musée des Arts Décoratifs, mais se trouve dans une collection particulière.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1958)

France, Union Française : 5.600 F

PRIX DU NUMÉRO :

France, Union Française : 700 F

SUBSCRIPTION PRICE (1958)

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY:

\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de cent francs.

LA CHRONIQUE DES ARTS

« COLLECTOR'S CHOICE »

Hommage aux collectionneurs

L'exposition du Metropolitan Museum qui rend un hommage magnifique à ses donateurs et aux collectionneurs qui ont tant contribué à le fonder nous semble un exemple à suivre.

Nous ne devons jamais oublier, en effet, que les Musées n'ont pu se constituer ni vivre sans la générosité des amateurs de tableaux, d'antiques, d'œuvres d'art, M. André Chamson le proclame dans sa belle exposition sur les donateurs du Petit Palais; M. Germain Bazin l'a fort utilement rappelé dans la préface du catalogue des portraits français du XVIII^e siècle.

Ces amateurs très généreux sont nombreux dans le monde entier, mais les Etats-Unis sont le pays où on sait le mieux les remercier et apprécier leur utilité. Les œuvres sont toujours citées avec le nom du donateur, et les reproductions doivent en porter la mention. De plus, dans chacune de nos chroniques, nous pouvons indiquer d'après les communiqués de presse, d'après des bulletins de musées tel ou tel don, et souvent un mot sur la personnalité du donateur. Dans notre pays, la discrétion est de rigueur; les dons semblent reçus avec une extrême prudence; ils sont très rarement annoncés dans la presse; on les voit indiqués, parfois par une liste annuelle, dans un bulletin confidentiel.

D'ailleurs, la grande majorité des Trustees de chaque musée anglo-saxon — Trustees dont l'au-

torité sur la vie du Musée est très étendue — est composée de donateurs, d'amateurs, de collectionneurs. En France, le rôle du Conseil des Musées et des personnalités qui le composent est insignifiant. Le nombre de ceux qui pourrait enrichir le Musée est très réduit.

Il faudrait promouvoir, à l'exemple des Etats-Unis, une politique vis-à-vis des amateurs, et ainsi, les associations d'amis de tel et tel musée se développant, les dons ne manqueraient pas d'affluer.

On aimerait aussi un effort de documentation sur chaque donateur, une notice qui serait ou non imprimée, mais qui serait conservée pour l'avenir, avec son portrait, avec des renseignements sur l'origine des œuvres données. Ainsi, les donateurs pourraient passer à la postérité, même si on oubliait de les inscrire sur une plaque en lettres dorées.

Félicitons donc M. Rorimer de sa belle exposition et souhaitons qu'elle ouvre de nouvelles perspectives. Qu'on ne nous dise pas qu'une exposition de cet ordre n'intéresse personne. Les collectionneurs ont, le plus souvent, une existence intéressante, une personnalité, un cadre, et cette évocation qui a si bien réussi à New York, pourrait fort bien réussir ailleurs.

G. W.

MUSÉES ET MONUMENTS HISTORIQUES

FRANCE

Les éléments d'une chapelle milanaise en marbre blanc de la fin du xv^e siècle, aux armes des Visconti, ont été achetés en octobre dernier par le Musée du **Louvre** pour la somme de 39.500 francs.

Mme J. Adhémar étudie (*Revue des Arts*, sept.-oct. 1957) le portrait de Marguerite d'Autriche du **Louvre**, donné au Maître de la Légende de Marie-Madeleine. Le costume du modèle lui permet de le dater des environs de 1485, date à laquelle sont commandés les vêtements qu'elle porte. Le tableau est donc peint à Amboise puisque la jeune reine y vit alors; l'auteur fait remarquer que ses peintres sont alors Jean Perréal et Jean Bourdichon. Elle publie un portrait dit de Philippe le Beau, en réalité du roi Charles VIII, dont l'original a les mêmes dimensions et le même cadre que celui de la reine.

Une salle « didactique » a été consacrée par M. A. Parrot à l'Ancien Testament dans une salle d'exposition temporaire de son département d'archéologie orientale du Musée du **Louvre** (*Revue des Arts*, sept.-oct. 1957).

Dans le *Figaro littéraire* (14 déc.), M. B. Champigneulle donne le plan et l'élévation du nouveau **Musée des Arts et Traditions populaires** que vont élever au Jardin d'acclimatation MM. Jean Dubuisson et Josserand. Une grande salle allongée constituera le Musée ouvert au public; elle sera doublée par un Musée, d'études en sous-sol. Une sorte de tour de huit étages comprendra les services. Félicitons le conservateur, notre ami Georges-Henri Rivière, directeur du Conseil international des Musées, dont la ténacité et le goût font aboutir ce projet.

De divers côtés des communiqués de presse nous annoncent que le **Musée de l'Imagerie d'Epinal** est maintenant un *Musée international* parce qu'il vient de s'enrichir d'une collection d'images populaires étrangères. Si cette dénomination était officielle et autorisée elle serait singulière, car alors tout Musée, ayant par définition des collections étrangères à côté de collections natio-

nales, deviendrait international. Au moment où des travaux comme ceux de MM. Aynaud et Seguin nous engagent à reviser le mot et l'idée d'imagerie *populaire*, l'initiative d'Epinal est peut-être dangereuse.

Au **Musée des Beaux-Arts d'Orléans**, Mme Auzas a organisé une exposition des peintures étrangères qui demeurent en réserve faute de place. En dehors du Corrège, du Tintoret, et surtout peut-être du remarquable Velasquez (*Saint Thomas*), on peut y voir un choix d'intéressantes peintures flamandes et hollandaises, comme celles de Salomon de Bray, de Josse de Momper, de Van Osten, de Van Volckenborgh, de Van Hulsdonck, de Vinckbooms, de Voosmer, de Van Goyen. Quelques beaux dessins sont joints à cet ensemble.

Le *Times* du 16 novembre consacre un long article au **Musée Courbet d'Ornans**, organisé par les Amis de Courbet.

A propos de la récente exposition de Dublin, M. Georges Isarlo insistait de nouveau, comme nous, sur le nombre réduit d'**œuvres d'art exposées dans les musées**: « Les dirigeants (...) n'exposant, faute de place, disent-ils, que ce qu'ils appellent à tort ou à raison *les chefs-d'œuvre*, l'énorme *reste* (qui souvent, précisément, contient des chefs-d'œuvre) se trouve accumulé dans les dépôts où des milliers de tableaux, ceux de grandes dimensions surtout, moisissent... » (*Combat-Art*, 8 juillet 1957).

ALLEMAGNE

Durant la récente visite en Italie du président Heuss, la question des **restitutions d'œuvres d'art de l'Allemagne à l'Italie** a été posée. Des experts doivent se réunir à Trèves pour terminer cette affaire, et retrouver 600 œuvres d'art encore manquantes. Déjà les Allemands font remarquer que tous les musées de l'Allemagne de l'Ouest ont été examinés, que tous les collectionneurs et les marchands ont été questionnés, et qu'il reste bien peu d'espoir. D'ailleurs les œuvres maintenant réclamées seraient de peu de valeur, sauf deux peintures de Pollajuolo des Offices et des tapisseries.

La question semble compliquée, les Allemands insinuent que la campagne de presse actuelle est déclenchée par des membres italiens de la Commission pour le Recouvrement des Trésors d'Art qui veulent ainsi conserver leur poste. D'autres font observer que bien des œuvres ont été emportées en Amérique et en Russie par des particuliers, et que, d'ailleurs, des familles italiennes connues ont vendu des peintures aux Allemands pendant la guerre, et les réclament souvent de façon indue (*Telegraph*, 23 novembre 1957).

ANGLETERRE

Un lecteur du *Times* suggère que les **Musées nationaux** en Angleterre soient payants au moins certain jour, par semaine; rappelant que la Tate Gallery reçoit mille visiteurs par jour et la National Gallery six mille pendant la saison, ce lecteur laisse entendre combien serait profitable la solution qu'il préconise. Il ajoute que le public apprécie beaucoup plus ce pourquoi il paie que ce qu'il peut voir sans payer.

La **National Gallery** de Londres a procédé à une étude importante et à une remise en état du *Noli me tangere* de Titien. Les rayons X ont confirmé les restaurations et les adjonctions modernes que montrent les gravures du xviii^e siècle; ils ont montré aussi les changements faits par Titien pendant qu'il peignait le tableau. Le tableau, après dix mois, a repris sa place dans les salles.

La **Grafton Gallery** de Londres, très brillante de 1890 à 1910, vient de disparaître afin de laisser place à une grande maison moderne. Elle a été inaugurée en 1893: alors on a vu la *Lady Meux* de Whistler, l'*Absinthe* de Degas; en 1905 y a eu lieu une fameuse exposition impressionniste; en 1905 une grande exposition post-impressionniste avec en tête du catalogue une préface célèbre de Roger Fry.

Le **National Museum of Wales de Cardiff** a acheté une très importante pièce d'argenterie, le centre d'un service de table, composé d'une corbeille de fruits portée par trois figures de femmes. Cette pièce date de 1812, elle est l'œuvre du fameux orfèvre Paul Storr.

La ville de **Stoke-on-Trent** a un Musée depuis un an. Le bâtiment actuel ne suffira pas, et n'est considéré que comme une amorce, donc toutes les collections ne sont pas visibles. Il présente seulement sa collection d'aquarelles anglaises. Malheureusement, faute de crédits, le conservateur, M. Bemrose, n'a pu acheter d'œuvres des plus grands maîtres, mais il a bien su choisir des œuvres cependant représentatives.

Le Musée n'est pas le seul à acquérir des dessins anglais, on cite également dans ce cas le **Cecil Higgins Museum**, à Bedford.

AUTRICHE

Sur le Musée d'Art baroque autrichien, installé à **Graz**, et qui présente une vue très intéressante de l'art de cette époque, commençant avec une sélection de peintures italiennes ayant pu servir de modèles aux maîtres autrichiens, voir un article du professeur E. Schaffran dans *Die Kunst*, 2 novembre 1957.

CANADA

M. Charles P. Fell, président du Conseil d'administration, publie le rapport annuel de la **Galerie Nationale du Canada** pour 1956-1957.

On y voit que le Parlement a alloué au Musée 130.000 dollars pour acquisitions d'œuvres d'art, plus de 95.529,90 dollars d'avances pour achats de dessins. Les ventes de catalogues et de reproductions se sont élevées à 25.029 dollars. On prépare un nouvel immeuble à bureaux pour loger la Galerie jusqu'au jour où l'emplacement définitif, prévu au Carré Cartier, devienne disponible; cet immeuble portera le nom d'édifice de Lorne, en l'honneur du marquis de Lorne, gouverneur du Canada de 1878 à 1883 et qui est à l'origine du Musée.

Sous l'impulsion de son directeur, M. Alec Jarvis, celui-ci a acquis récemment plusieurs chefs-d'œuvre de la peinture européenne, de la collection Liechtenstein, dont deux fameux Chardin, un Simone Martini, un Rubens. Félicité par la presse française, et notamment par *Arts*, le Musée a été attaqué par une partie de l'opinion, qui aurait voulu qu'on achète des peintures canadiennes, mais la majorité du public s'est déclarée satisfaite. Croyant savoir, à tort, que le Musée allait acheter un Léonard, la presse a de nouveau fait entendre des points de vue divergents.

La Galerie a acheté deux œuvres anglaises (par Wright de Derby et Bonington), ses premières peintures orientales (dont un rouleau de style linéaire du Li-Lung-mien, XI^e siècle), un Marquet, un Vuillard (*le Salon de Tristan Bernard*), un Nicolas de Staël ainsi que des peintures anglaises contemporaines. Mais un effort particulier a été fait sur les peintres canadiens. Une sculpture gothique française (*Vierge à l'Enfant*) et des sculptures modernes, un Moore, le *Rock-Drill* d'Epstein (1913) ont complété ces achats.

Le premier dessin de Durer est entré cette année, une *Femme nue à la hampe*, donnée par M. Joseph H. Hirshhorn et un groupe de ses amis et associés; d'autres dessins importants ont été achetés ainsi que des estampes (Rembrandt, Canaletto, Picasso).

Le conservateur, M. R. H. Hubbard, fait travailler à un catalogue complet en trois volumes avec reproduction de toutes les œuvres.

Les prêts du Musée ont été considérables cette année; ils ont compris même la *Bethsabée* de Rembrandt, qui est allée au Rijksmuseum d'Amsterdam.

Le Musée fait rentrer les œuvres que, manquant de place, il avait prêtées à diverses ambassades, et le Ministère des Affaires extérieures se constitue une collection pour les remplacer (actuellement 123 peintures dont 56 achetées cette année).

DANEMARK

Les trésors du **Château de Rosenborg**, au centre de Copenhague (XVII^e-XVIII^e siècle) sont montrés avec de bonnes photographies dans *Connaissance des Arts* de décembre.

ESPAGNE

La collection réunie par M. Matias Muntadas Rovira est entrée au **Musée de Barcelone**. Elle comprend près de 200 pièces de l'époque gothique (peintures, sculptures, meubles). Un catalogue-guide a été publié (28 p., ill.); il a profité des articles sur des œuvres de la collection, écrits par MM. Juan Sutra Vinas, José Gudiol, et Chandler R. Post.

Le **Musée provincial de Lugo** a été ouvert au public. Installé dans un ancien couvent roman, il comprend vingt-deux salles, dans lesquelles on

conservait notamment une collection remarquable de céramique de Sargadelos.

Une galerie de tableaux a été installée dans les salons de la **Charreireuse de Valldemosa**.

ETATS-UNIS

Le Musée pour enfants (**Junior Museum**) du **Metropolitan Museum** est très agrandi (au moins quadruplé), il comprend une salle pour les expositions, une bibliothèque, un snack-bar pour 204 personnes, une salle de conférences pour 279.

Le **Scalamandré Museum of Textiles**, dirigé par M. John Kent Tilton s'est installé au 57 East 57th Street; son exposition inaugurale montre des toiles peintes du XVIII^e siècle.

Le **Cincinnati Art Museum Bulletin** (vol. V, n° 2, oct. 1957) est consacré à quelques très belles pièces orientales du Musée, des bronzes du Lauristan ayant servi aux cérémonies relatives au culte des Gêmeaux (Mme Phillis Ackerman) et des objets en or, bijoux et vases, venus d'Iran (Mme Hélène J. Kantor).

M. Lesley Sheaffer et Mrs. Sheaffer, de New York, ont donné au **Musée de Cleveland** une statuette de porcelaine de Chelsea datant d'environ 1756 et représentant un *Musicien ambulant* (cf. Miss Helen S. Foote dans le *Bulletin du Musée*, nov.).

M. Henri Marceau, directeur du **Musée de Philadelphie**, donne, dans le *Bulletin* d'automne 1957 un article sur la *Vierge à l'Enfant avec sainte Dorothée* du Titien, son histoire et son état de conservation. Cette œuvre, retrouvée vers 1930, et publiée par Sir Philip Hendy dans *Pantheon*, en février 1933, a été peinte pendant le voyage du Maître en Italie, sans doute; on la trouve sûrement dans la collection de l'archiduc Léopold Guillaume en 1660 à Bruxelles, où Van Dyck la dessine. L'archiduc ramène à Vienne en 1659 sa collection dans laquelle l'auteur pense que figure le tableau qui disparaît alors jusqu'au XIX^e siècle.

Le Musée de Philadelphie était pauvre en orfèvrerie de la ville; un article de M. Louis C. Madeira IV (*Bull.*, automne) montre qu'à la

suite d'une récente exposition, des dons de M. Walter Jeffords et de M. et Mme Percival E. Foerderer ont permis de combler cette lacune.

Le Musée a ouvert une aile consacrée à l'art oriental. Le conservateur des collections de cette période, Miss Jean Gordon Lee, y a présenté d'importants ensemble architecturaux achetés sur place en 1928 par M. Horace H.F. Jayne. Ce sont, tout d'abord, une grande salle de temple bouddhiste chinois datant de 1444 avant J.-C. (venant de Pékin, don de M. et Mme Joseph Wasserman); puis un atelier de savant chinois de Pékin (fin XVIII^e siècle, don de M. Loright S. Ludington en mémoire de son père); un petit temple japonais du XVII^e siècle; et une maison de thé japonaise de Tokyo (début XX^e siècle) à l'enseigne des « Joies évanescences ».

Deux peintures religieuses de Benjamin West (1738-1820) ont été données au **City Art Museum de Saint-Louis** par Mrs. Bradford Shinkle, Mrs. J. Russell Fogan et M. Andrew W. Johnson en souvenir de leur mère, Mrs. Jackson Johnson. Elles venaient de la collection du comte de Darnley (Cobham Place, Kent).

Le **Sterling and Francine Clark Art Institute**, ouvert en mai 1955, a reçu déjà 90.000 visiteurs, dont 44.000 en 1957 (soit huit fois le nombre total des habitants de la ville). Les œuvres étaient d'abord exposées dans le Lawrence Art Museum de Williams College (argenterie). Maintenant les salles de peintures sont ouvertes, on y voit 172 tableaux italiens et flamands du XVI^e siècle.

Un certain nombre de meubles ont paru récemment sur le marché avec l'indication qu'ils proviennent des **collections royales anglaises** et l'indication des pièces du château de Windsor où ils étaient placés. Une enquête est ouverte; M. William C. Elis, qui a quitté son poste de surintendant du château de Windsor (payé plus de 2 millions par an), s'est refusé à tout commentaire.

La collection de **M. Stavros Niarchos** est présentée aux lecteurs des

33 **Renoir**, de belles collections impressionnistes, des **Homer**, des **Sargent**, et des œuvres de maîtres anciens dont une *Vierge à l'enfant avec quatre anges* de Piero della Francesca.

Le **Munson - Williams - Proctor Institute** d'Utica élève un nouveau bâtiment pour son Musée. Celui-ci unit, selon son architecte, M. Philip Johnson, « l'inspiration d'une cathédrale à l'intimité d'un cottage ».

L'Institut a acheté, dès l'origine, surtout des œuvres américaines contemporaines. Sa collection a été enrichie considérablement par le legs Edward W. Root : 227 peintures ou dessins par des artistes américains du XX^e siècle (voir le *Bulletin* de décembre).

Le **National Trust for Historic Preservation de Washington** a reçu deux dons représentant en tout deux millions et demi de dollars, l'un de la fondation Paul Mellon (Old Dominion Foundation), et l'autre de Mrs. Mellon Bruce (Avalon Foundation). Ils ont été annoncés par M. David E. Finley, président.

Une liste de **Maisons historiques américaines** achetées et restaurées est donnée par les *Museum News* du 1^{er} novembre.

GRECE

Mme Hélène Stathatos, d'Athènes, a offert au **Musée national d'Athènes** sa collection de bijoux; elle occupe maintenant une galerie entière du Musée, qui a été récemment inaugurée par le roi. Mme Stathatos avait entrepris cette collection il y a

quarante ans afin de conserver en Grèce les bijoux que les cultivateurs trouvent souvent, et qui sont trop souvent vendus aux étrangers. Elle a complété ce don magnifique par l'installation même de la galerie, faite à ses frais. Nous donnerons, dans notre prochain numéro, l'analyse d'un ouvrage sur cette collection, rédigé notamment par notre collaborateur, M. Coche de la Ferté.

ITALIE

La **Villa Cordellina**, Montecchio Maggiore (près Vicence), a été restaurée par son propriétaire le Dr Vittorio Lombardi, industriel de Milan; construite pour C. Cordellina, avocat, entre 1735 et 1760 par Giorgio Massari (1686-1766), et décorée par Giovanni Battista Tiepolo en 1743; elle est présentée dans le *Connoisseur* de novembre.

Le **palazzo Reale** de Turin est étudié dans le *Connoisseur* de novembre, par Mme Andreina Griseri, avec ses peintures et ses meubles.

PORTUGAL

M. Charles Oulmont attire l'attention, dans la *Revue française* de novembre, sur un **Musée-école, à Lisbonne**, le palais Azurara, donné par le grand collectionneur Ricardo Espírito Santo Silva, et meublé avec goût : « Au lieu de la morne et habituelle présentation faite dans les musées, cet artiste a rêvé d'en faire vraiment une demeure princière. » Dans ce Musée des Arts décoratifs, l'entrée est libre pour les artistes, les écrivains, les étudiants, les ouvriers. Une école y est rattachée, fondée pour former des ouvriers d'art.

COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS

Art News de novembre, à propos de son exposition à New York.

Le portrait du cheval Chorister, qui gagna le prix de Saint-Léger en 1831, signé par John Ferneley et daté de 1831, a été vendu récemment à Londres ainsi que celui de Saint-Giles, vainqueur du Derby en 1832. Ils provenaient de la collection du **Viscount Falmouth**.

Lord Strachcona and Mount Royal, "living with santinwool and

Venitian Masters in a small London flat", est présenté dans le *Connoisseur* d'octobre, avec ses meubles du XVIII^e siècle, et ses peintures d'architecture, notamment par Guardi.

Le **baron van der Heydt**, mécène de la ville de Zurich, a fêté son 75^e anniversaire dans le Rieterberg Museum, où sont installées les collections d'Extrême-Orient et de sculptures primitives qu'il a données à la ville en 1952.

NOMINATIONS, PROMOTIONS, ANNIVERSAIRES

Dans la nouvelle promotion de l'Ordre national des Arts et Lettres nous relevons avec plaisir la nomination de plusieurs amis : **M. Roger Seydoux**, directeur général des Relations culturelles, commandeur ; **MM. Germain Bazin, H. Dignimont, Philippe Erlanger, Michel Florisoone, A. Parrot, Denis Rols, Pierre Schommer**, officiers.

Par arrêtés du 31 mai 1957 (*J. O.* du 26 novembre), **M. Paul Barguet**, chargé des fonctions de conservateur au département des Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre, a été nommé assistant des Musées nationaux, et titularisé dans cet emploi en remplacement numérique de **M. Vandier**. Pendant la durée du congé de celui-ci, **M. Barguet** demeurera chargé des fonctions de conservateur des Musées nationaux.

Mlle F. Amanieux, conservateur du Musée du Haubergier, à Senlis, a été nommée assistante des Musées nationaux (emploi créé) et titularisée dans cet emploi à compter du 1^{er} août 1957.

Par décret en date du 22 novembre (*J. O.* du 24), **M. Pierre Drach**, professeur à la Faculté des Sciences de Paris et à l'Institut océanographique, est nommé directeur-adjoint du Centre national de la Recherche scientifique.

Par décret du 14 novembre 1957 (*J. O.* du 4 décembre), **M. Georges Salles** est nommé directeur honoraire du Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports.

Relevons dans la dernière promotion de l'ordre national de la Légion

d'honneur (*J. O.* du 7 déc. 1957), **M. Foujita Isougouharu**, officier, **MM. Lucien Fontanarosa, Marcel Maget, Paul Naudon, Pierre Paulet, Mlle Marguerite Lion**, chevaliers.

M. W. G. Constable a pris sa retraite de conservateur des tableaux du Musée des Beaux-Arts de Boston. Le célèbre savant anglais a tenu cette place de 1938 à 1957, après avoir été directeur de l'Institut Courtauld à Londres. Ayant commencé par une carrière d'avocat, **M. Constable** a débuté dans le domaine de l'art en tant que conférencier pour la Wallace Collection. A plusieurs reprises pendant sa brillante carrière, il a donné des conférences dans des universités britanniques ; il a été « Slade Professor » à Cambridge, conférencier « Ryerson » à Yale, et directeur-adjoint de la National Gallery à Londres. En janvier 1958, il a fait une série de conférences au Lowell Institute du Musée de Boston. Nos lecteurs connaissent ses nombreux articles dans des publications savantes, et ses livres sur *John Flaxman*, ainsi que sur *Richard Wilson*.

M. Hyatt Major a été nommé membre correspondant de l'Académie de San Fernando de Madrid.

M. Meyric R. Rogers, depuis dix-huit ans conservateur des Arts décoratifs à l'Art Institute de Chicago, est nommé conservateur de la Mabel Brady Garvan Collection au Musée de l'Université de Yale. Ce grand savant, organisateur d'expositions brillantes, a beaucoup travaillé dans son domaine, et il a été félicité publiquement par **M. Daniel Catton**

Rich. Il a reçu la Légion d'honneur en 1948. Dans son nouveau poste, on peut attendre de lui de très utiles regroupements, des identifications, des catalogues. Sa nomination ne sera effective que le 1^{er} juillet 1958.

La plus riche récompense pécuniaire accordée à un peintre aux États-Unis, celle de la Huntington Hartford Foundation (5.000 dollars) a été attribuée à **Salvator Dali**.

Le célèbre égyptologue autrichien, **M. Hermann Junker**, a fêté en novembre son 80^e anniversaire. Dès 1909, il était professeur à l'Université de Vienne. De 1908 à 1929, il entreprit des expéditions en Nubie et au pied des pyramides de Gizeh. Ces fouilles, entreprises pour le compte de l'Académie des Sciences de Vienne, ont fait l'objet d'un grand ouvrage en douze volumes. Il fut le premier président de l'Institut viennois d'Égyptologie et d'Africanologie. Outre ses ouvrages sur *l'Ère des Pyramides* et sur *l'Ancien Empire*, il a écrit des travaux sur la poésie copte du x^e siècle après Jésus-Christ ainsi que de nombreux livres sur la préhistoire et sur la religion égyptienne. Les Musées d'art et d'histoire de Vienne lui sont redevables de leurs plus belles pièces d'art égyptien. **M. Junker** travaille à la publication des inscriptions du temple de Philae.

A la fin de novembre le professeur **Victor Pipal**, peintre viennois, a fêté son soixante-dixième anniversaire. A l'artiste, membre de l'Association des Artistes de Vienne, fut décerné en 1943 le Prix d'État autrichien, en 1949 le Prix de la Ville de Vienne et la Grande Médaille d'Or de l'Association des Artistes.

LÉGISLATION

Un décret du 4 décembre 1957 (*J. O.* du 8) autorise le président du Conseil administratif des Musées nationaux à accepter au nom de cet établissement un legs de 200.000 fr. fait par **Mlle Marguerite Michel**.

Il s'agit de la sœur de notre collaborateur Edouard Michel dont le legs doit permettre l'aménagement des documents et fiches sur l'art flamand léguées par son frère au

Musée du Louvre, et qui constituent un heureux enrichissement du service d'étude et de documentation du département des Peintures où elles sont déjà placées et consultées.

CONGRÈS, ÉCOLES, CONFÉRENCES

Le XIX^e Congrès international d'Histoire de l'Art aura lieu à Paris du 8 au 13 septembre. Son siège sera à la Sorbonne. Le président est M. Marcel Aubert, le secrétaire général M. Pierre Lelièvre, la secrétaire Mme Goldscheider (Musée Rodin, 77, rue de Varenne, Paris, VII^e). Le thème du Congrès est les relations artistiques entre la France et l'étranger. Toutes les langues sont admises, l'emploi du français et de l'anglais est toutefois recommandé, tout spécialement dans le cas où la communication doit être lue par une autre personne que son auteur. La cotisation est fixée à 4.000 fr. pour les membres effectifs, date limite d'inscription le 30 juin; date limite de l'envoi des résumés des communications (par l'intermédiaire des Comités locaux) le 30 avril.

M. le sénateur Giovanni Ponti a réuni en novembre dernier le Comité qu'il a tenu à s'adjoindre pour étudier les problèmes et le programme de la nouvelle biennale de Venise. Il a été suggéré que cette année la Biennale ne soit faite que sur invitations (pas plus de 15 pour les peintres et les sculpteurs), qu'on y ajoute des œuvres en blanc et noir, et une section des moins de 20 ans.

Le public et la presse, à l'occasion d'un incident récent, sont amenés à s'occuper du Centre de la Recherche Scientifique. Ils concluent, à l'exemple de la Commission de Philosophie que, pour la préparation des thèses cinq ans de liberté doivent suffire (on s'est aperçu, en effet, que pour certains chercheurs le détachement à la Recherche devenait une sorte de métier, et que « certains chercheurs, leurs thèses faites, demeureraient au C.N.R.S., préférant se

livrer à la recherche plutôt que d'enseigner », cf. *le Monde* du 22 novembre). Ces détachements dans le domaine des bibliothèques et des musées peuvent sembler flatteurs pour les directeurs d'établissement mais ils font protester les fonctionnaires qui restent à faire leur métier, et qu'on a tendance, de ce fait, à considérer comme des incapables.

M. Julien Cain, directeur des Bibliothèques de France, a réuni à Paris, environ soixante-dix bibliothécaires de province dans quelques journées d'étude consacrées à la documentation et notamment à la documentation par l'image. MM. J. Babelon, Vallery-Radot et Adhémar ont exposé les principaux problèmes posés, et ont fait visiter le département des Médailles et celui des Estampes.

M. le professeur P. Bonenfant a été invité à faire la conférence inaugurale du cycle organisée par le Centre d'études bourguignonnes de l'Université de Dijon.

M. le professeur A. Boutemy a fait une leçon inaugurale à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, le 28 octobre 1957, à Bruxelles. Il a traité du Rôle de la Flandre dans la Renaissance religieuse et artistique de l'Angleterre au X^e siècle.

M. le professeur Ch. Delvoye a été invité à faire, du 16 au 21 mars 1958, deux conférences au Centre d'Etudes supérieures d'Archéologie méditerranéenne. Il traitera de Venise et l'Art byzantin et de Salonique, deuxième capitale de l'Empire byzantin.

La Faculté de Philosophie et Lettres et la Fondation archéologique de l'Université libre de Bruxelles ont organisé un cycle de conférences sur Dieric Bouts et Juste de Gand à propos de l'exposition; on a entendu « Au temps de Dieric Bouts et de Juste de Gand », par M. John Bartier; « Dieric Bouts », par Mlle Suzanne Sulzberger; « Juste de Gand », par M. Paul Philippot, et « Quelques aspects de l'art graphique à l'époque de Bouts », par M. Philippe Roberts-Jones.

Une conférence sur Les dernières découvertes archéologiques en Espagne a été faite au Spanish Institute de New York par le professeur Daniel E. Woods.

A la Bibliothèque espagnole de Paris, le R. P. Don Ramon Cué S. J. a fait une conférence : Los Crucificados Barrocos.

Notre amie Miss Agnès Mongan, conservateur des dessins et Assistant Director au Fogg Art Museum, a fait le 1^{er} novembre, au Musée de Cleveland une conférence sur Les problèmes de qualité et de condition dans le domaine de l'estampe.

Le Dr Fleming a donné le 15 novembre, au Musée de Cleveland, une conférence sur l'Interpénétration des arts dans les divers styles du XX^e siècle.

M. Frits Lugt a donné à l'Institut néerlandais de Paris, le mardi 26 novembre, une excellente conférence sur Erasme illustré par Holbein.

EXPOSITIONS

FRANCE

M. Pierre Pradel, conservateur du département des Sculptures au Louvre, aidé par Mlle Beaulieu, a choisi dans cinquante musées de province les éléments d'une très belle exposition de Chefs-d'œuvre de l'art roman. Des chapiteaux, des linéaux, des cuves baptismales, des

tympanes anciens, un ensemble de cent six sculptures autour desquels on a placé une quarantaine d'objets d'art et quelques livres, constituent une magnifique histoire de l'art du XI^e et du XII^e siècle. Le catalogue, précis, contient une bibliographie de chaque sculpture qui rendra service.

Cette exposition a reçu un excel-

lent accueil; M. André Chastel, dans *le Monde*, y trouve une atmosphère exceptionnelle : « Ce n'est pas seulement le fait d'une bonne mise en scène; il se trouve que la qualité des œuvres est exceptionnelle et propre à retenir l'amateur le plus tiède autant que l'historien. » M. Yvan Christ, dans *Arts* (27 nov.)

est frappé par le caractère relativement restreint de l'exposition, mais il est persuadé cependant qu'on a eu raison de se limiter. Il voit ici, en tout cas, un « acte d'accusation impitoyable envers le vandalisme du XIX^e siècle ».

○

L'exposition de **portraits du XVIII^e siècle** que M. Sidet, directeur des Musées de France, a chargé Mme Adhémar de réaliser à l'**Orangerie**, en collaboration avec Mme Bouchot-Saupique (pour les pastels) et M. Boyer (tableaux des Musées de province), semble l'événement de la saison parisienne. Le public l'a accueillie avec beaucoup de faveur, et les critiques, même ceux qui n'aiment en général ni cette époque ni ce genre (*Lettres françaises* du 26 déc.) s'en sont déclarés très satisfaits; M. Raymond Cogniat intitule justement son article du *Figaro* (2 janv.) : *Triomphe des portraits au Musée de l'Orangerie*. L'exposition ramène en effet très utilement l'attention sur le portrait du XVIII^e siècle, qui constitue une des pages les plus glorieuses de l'école de peinture française, et, en général sur le portrait. Le catalogue (de haute tenue scientifique selon M. G. Isarlo), rédigé par Mme Adhémar (qui a présenté l'exposition dans *Arts*), MM. Serullaz et Boyer, est conçu de façon originale : aux notices sur les peintres et à leur place dans l'évolution du portrait s'ajoutent des renseignements sur le personnage, sa physionomie d'après d'autres sources et d'après ses autres portraits. Certaines notices ont été remarquées, celles sur le Jean de Julienne de De Troy et sur Mme de Sorquainville de Perronneau; elles promettent des études encore plus poussées. Le portrait de Mme de Sorquainville semble d'ailleurs avoir frappé tout le monde, puisque dans *Aux Écoutes* (27 déc.), une revue de l'exposition est représentée sous la forme d'une réception supposée chez elle.

Aux peintures et aux pastels, M. Pierre Pradel, conservateur en chef, a ajouté plusieurs sculptures de premier plan, qui n'ont pas été exposées depuis longtemps, et qu'il est important de confronter avec les peintures (le *Diderot* sculpté par Houdon est à côté du *Diderot* peint par L.-M. Van Loo).

L'accrochage particulièrement soigné a été apprécié par les critiques qui citent plusieurs panneaux comme très réussis.

L'Exposition au **Musée d'Art moderne** de quarante-quatre **Kandinsky** envoyés par la fondation Guggenheim a donné lieu à un article de M. André Chastel (*Monde*, 22 nov.), qui précise heureusement l'« itinéraire complet » du peintre « grave et mesuré », et regrette que les acquisitions et les donations n'aient pas répondu en France à la notoriété de l'artiste, qui a vécu à Neuilly de 1933 à 1944. De même, M. Ch. Estienne insista sur l'importance de Kandinsky : « C'est autre chose, un autre monde, le monde des sanctions imaginaires, et tant pis si le spectateur retardataire refuse de traverser le miroir » (*France-Observateur*, 21 nov.). Mais deux jours après, le 23 novembre, dans le *Figaro littéraire*, M. Cl. Roger-Marx parlait avec moins de vénération du « prestidigitateur russe », et se demandait « si vraiment tant de cogitations étaient indispensables pour obtenir ce qu'un papier de garde, un batik reçoivent souvent du hasard ».

○

Au **Musée d'Art moderne** de Paris, le Ministère de l'Instruction publique de Belgique a présenté une exposition du peintre et sculpteur belge **Rik Wouters** (1882-1916). Un bon catalogue est précédé d'une préface par M. Jean Cassou, et suivi d'extraits du livre de Nel Wouters (*la Vie de Rik Wouters à travers son œuvre*), ainsi que de 31 planches en noir et couleurs.

Le Musée d'Art moderne offre aussi une exposition sur les **traditions et arts populaires en Pologne** du XVI^e au XX^e siècle. Les sculptures du *Christ affligé* en constituent le meilleur élément, ainsi que les papiers découpés pour les grandes fêtes.

○

A propos du **Salon de la Photographie** qui s'est tenu à la **Bibliothèque Nationale**, M. Georges Besson, dans les *Lettres françaises* (12 déc.) prétend avoir cru y voir des reproductions de peintures abstraites : « Erreur. Ce que je prenais pour des répliques d'œuvres non figuratives étaient des microphotographies de parcelles d'uranium... D'ici quelques mois, vous verrez de tels documents transposés pour le Salon de Mai par quelque « Maître » à bout de souffle. »

Les anciens élèves de l'atelier Redon ont eu l'heureuse idée d'organiser à l'**Ecole des Beaux-Arts**, du 14 au 30 novembre, une exposition de dessins de leur maître, l'architecte **Gaston Redon** (1853-1921), qui, dans ces compositions, se révèle, à l'égal de son frère aîné, Odilon, un étonnant visionnaire en noir et blanc. Son envoi de Rome, qui est un projet de restauration des colossales ruines de Baalbeck dénote très clairement son goût précoce pour le gigantesque. Ce goût, que le rêve intérieur exalte encore, se retrouve dans les dessins fantastiques, et cependant solidement construits, que présente l'exposition : observatoires dressés en plein espace sidéral, basiliques dont les dômes, se perdant dans les nuages, évoquent ceux qu'Abadie avait mis à la mode, hypogées colossales que précèdent des allées bordées de crânes en guise de sphinx. A côté de ces édifices hors de toute échelle, on voit aussi des paysages solitaires, où, parmi les arbres dépouillés par l'hiver, se cabre le *Pégase* d'Odilon. Ainsi répondent aux visions du frère aîné, les hantises architecturales du cadet. Ajoutons qu'à l'occasion de cette exposition M. Albert Laprade a publié une fort jolie plaquette sur son ancien maître.

J. V.-R.

○

Au **Musée Galliera** une exposition a réuni les œuvres de trois **artistes suédois contemporains** : Eric Detthow (1888-1952), Carl Frisendahl (1886-1948) et Björn von Rosen (né en 1905). Un catalogue illustré, rédigé par M. Gunnar W. Lundberg, présente ces trois artistes qui, selon l'auteur, font partie de l'école de Paris. L'exposition a été bien présentée par M. Louis Jondot et Mlle Contensou.

○

Mme Goldscheider vient d'organiser une belle exposition au **Musée Rodin**, consacrée aux **collaborateurs et élèves de Rodin**. Son catalogue, nourri et précis, servira d'utile instrument de travail en ce qui concerne ces artistes mal connus, français et étrangers.

○

Mme Elise J.-P. Seguin a organisé au **Musée des Beaux-Arts de Lille** une exposition intitulée : **l'Image de Lille**, et en a dressé le catalogue. On remarquera, tout d'abord, qu'elle modifie la qualifica-

tion jusqu'ici en usage d'image populaire pour revenir à la vieille appellation et à la distinction d'*image* opposée à *estampe*. Pour elle, comme pour son mari, l'image n'est pas nécessairement populaire, car elle ne naît pas dans le peuple et n'est pas destinée au peuple. Mme Seguin a fait un bon travail qui annonce un livre sur ce sujet, en réunissant et en cataloguant ces images lilloises si mal connues; elle nous apprend les noms ou l'activité de Melino (1790-1859), de Martin Delahaye (1776-1856), « premier, seul imagier lillois du siècle », de Simon Blocquel (1780-1863) et des graveurs de celui-ci H.-D. Porret (1800-1867) et Antoine Thiébault (1807-1880). Elle va jusqu'au lithographe Boldoduc et à ses émules.

L'exposition sera ensuite présentée à Paris aux A.T.P., comme l'annonce une préface de M. Georges-Henri Rivière.

ALLEMAGNE

De nombreuses expositions de gravures ont été présentées dans les Musées allemands en novembre : au Staatl. Lindenau Museum d'Altenburg, des gravures mexicaines; à la National Galerie de Berlin, des gravures et lithographies de Picasso; au Kunst Museum de Berne, les gravures de Victor Suchek; au Landesmuseum de Darmstadt et à celui d'Ulm, des gravures contemporaines; au Musée de Kaiserslautern et à celui de Trèves, des gravures anglaises contemporaines; au Musée de l'Université de Marburg, des gravures japonaises et des affiches; au Schlossmuseum de Weimar, des gravures coloriées et des représentations du peuple russe.

AUTRICHE

En novembre, une exposition de dessins, d'aquarelles et de gravures d'artistes expressionnistes a été ouverte à l'Albertina, par notre collaborateur M. Benesch. Elle comprend trois cents pièces venant des collections publiques et privées, et constitue le premier ensemble assez complet d'art graphique expressionniste de Gauguin à Kokoschka et à Kubin. Les groupes tels que le « Dresdner Brücke » (1905), le « Blane Reiter » (1912), le « Weimarer Bauhaus » (1919) et le « Dessauer Bauhaus » sont représentés.

L'Union centrale des Architectes autrichiens a organisé, à l'occasion du Cinquantenaire de sa fondation, une exposition : *Cinquante ans d'architecture*. Les travaux exposés sous forme de photographies rappellent l'importance de l'école viennoise et leur rayonnement.

Le Musée du Belvédère de Vienne a ouvert en mai dernier sa 42^e exposition sur l'art baroque autrichien (Cat. illustré dans les *Mitteilungen der Osterreichischen Galerie*, t. I, p. 5).

CANADA

Une magnifique exposition de tableaux anglais du XVIII^e siècle a été ouverte au Musée des Beaux-Arts, à Montréal, à la Galerie nationale du Canada; on l'a vue à la Galerie d'Art de Toronto et au Musée d'Art de Toledo. En préparation depuis plus de trois années, l'exposition a été organisée par l'intermédiaire du British Council par ces quatre musées. Les tableaux proviennent de collections célèbres en Grande-Bretagne, y compris les collections royales, et l'exposition comporte aussi des tableaux appartenant aux Etats-Unis et au Canada. L'honorable Vincent Massey, gouverneur général du Canada, écrit dans la préface du catalogue de l'exposition que « c'est l'exposition la plus importante de la peinture anglaise du XVIII^e siècle qui ait jamais eu lieu au Canada et aux Etats-Unis ». Abondamment documenté et bien illustré, le catalogue contient, en tête, deux courts essais par le duc de Wellington et le professeur Ellis Waterhouse.

ESPAGNE

Sur l'exposition des Primitifs aragonais à l'Ateneo de Madrid, voir l'article de M. José Camón Aznar dans *Goya*, juin-août.

Au Musée du Prado a été exposé au printemps un curieux tableau représentant la fondation des Camaldules par saint Romuald; le professeur don Enrique Lafuente Ferrari propose de le donner à Greco.

ETATS-UNIS

Présentant environ la cinquième partie de l'œuvre, l'exposition la plus importante de tableaux et de dessins

de Georges Seurat depuis cinquante ans aura lieu à l'Institut d'Art de Chicago du 16 janvier au 7 mars, et au Musée d'Art moderne de New York du 24 mars au 11 mai 1958. Plus de 150 tableaux et dessins, y compris *Un Dimanche après-midi à la Grande-Jatte*, *le Cirque* et *le Chahut*, seront exposés. Quarante-six musées européens et américains, et des collectionneurs, ont contribué à cette exposition, dont le Louvre, qui en prête dix : la Tate Gallery, le Musée des Beaux-Arts de Tournai, le Rijksmuseum, le Kröller-Müller, le Staatliches Museum de Berlin, la Galerie William Rockhill Nelson à Kansas City, le City Art Museum de Saint-Louis, la Galerie d'Art Albright de Buffalo, le Musée d'Art moderne de New York et le Musée Guggenheim de la même ville, l'Institut d'Art de Minneapolis, la Phillips Collection et le Musée de Philadelphie. M. Daniel Catton Rich, directeur de l'Institut d'Art de Chicago, a préparé cette exposition et a rédigé le catalogue.

Une exposition au Brooklyn Museum montre cent portraits d'Américains par des Américains (début XVIII^e siècle à l'époque contemporaine), résultat des années de recherches de M. John Gordon, conservateur des Peintures et Sculptures (cf. *New York Times*, 17 nov.).

Une grande exposition de la peinture et sculpture américaine contemporaine durant dix jours, a été organisée au Madison Square Garden (4.000 peintures, plusieurs centaines de sculptures), sous la direction de M. Lee Nordness, sur le modèle du Salon des Indépendants; elle est intitulée « Art U.S.A., 58 ».

Le Los Angeles County Museum, dirigé par M. Richard Brown, montre une grande activité. Il a fait en novembre une exposition de dessins bolonais (100 pièces), une de peinture moderne, une de gravure contemporaine (Misch Kohn), une de costumes de l'époque du roi Georges. Une galerie a été réservée à la vente des œuvres d'art.

Une exposition de tableaux de maîtres français du XVII^e et du XVIII^e siècle a eu lieu à la Galerie

Helen Clay Frick à l'**Université de Pittsburg**, en Pennsylvanie. Le French Room Committee de cette Université, en collaboration avec la galerie Wildenstein de New York, patronne l'exposition au profit d'un fonds qui accorderait une bourse à un étudiant qualifié de l'Université de Pittsburg, lui permettant d'étudier en France les matières de son choix. L'exposition, qui comporte des tableaux de Claude Lorrain, Poussin, Fragonard, Nattier, Pater, Boucher et d'autres grands artistes de l'époque a été officiellement inaugurée le 6 novembre par M. Charles Lucet, ministre plénipotentiaire auprès de l'Ambassade française à Washington.

Un mode de présentation original a été imaginé par le **Musée de Springfield** pour une exposition : une grande tente placée dans une

prairie et divisée par des épis (cf. *Bull. du Musée*, oct.-nov.).

ITALIE

Une exposition d'**art religieux à Lucques** (400 objets, du diocèse et de la province) est l'objet d'un article de M. John Fleming dans le *Connoisseur* de novembre.

De mi-novembre jusqu'au début de décembre 1957 des œuvres d'**artistes styriens** ont été exposées à la galerie romaine **La Fontanella**. L'exposition comprenait une soixantaine d'œuvres de tendance objective et abstraite et donnait une vue d'ensemble de l'activité des artistes réunis dans la « Grazer Sezession » et le « Werkbund », qui forment le « Steiermärkischer Kunstverein » (Association des artistes styriens). En plus de Alfred Wickenburg, qui fut un des fondateurs de la « Grazer

Sezession », ont été présentées surtout les œuvres de jeunes artistes.

« A la suite de difficultés qui se sont manifestées au sein du Conseil d'administration de la **Biennale de Venise**, le président du Conseil des ministres en a, par décret en date du 28 octobre 1957, décidé la dissolution, procédant à la nomination d'un commissaire extraordinaire en la personne de M. le professeur Giovanni Ponti, sénateur. Le sénateur Ponti assume ainsi de nouveau la responsabilité de l'Institution vénitienne, dont il avait assuré la reprise, à la fin de la dernière guerre, d'abord en qualité de commissaire extraordinaire, de 1946 à 1951, puis en qualité de président, de 1951 à 1954. » (*Communiqué*, 20 nov.)

Nous avons signalé déjà l'année dernière un article de M. Ragghianti donnant l'histoire de la Biennale, et précisant les difficultés à venir.

LIVRES ET TRAVAUX

ANTIQUITÉ.

Avec sa belle érudition habituelle, M. Charles Picard rend compte, dans la *Revue archéologique* (juillet-sept) du livre d'Adolf Greifenhagen : *Griechische Eroten*, Berlin, 1957, in-8°, 67 p., 54 fig. : « L'ouvrage est intéressant par sa documentation rare, et par les vues qu'il présente ou autorise. »

Notre collaborateur, M. J. Marcadé, dans un compte rendu paru dans la *Revue des Etudes anciennes*, avait remarqué que deux statues de Sirènes du *Serapeion* transportées au Musée du Caire, et séparées l'une de l'autre ne formaient qu'une seule statue. Dans la *Revue archéologique* de juillet-septembre, M. J.-Ph. Lauer le félicite de son « étonnante sagacité », et prouve par divers arguments qu'il est dans le vrai.

Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1955-1956, chez H. Böhlau, à Graz, Vienne et Cologne, Cahier 3-4, pp. 81-151.

Très intéressant état des recherches par M. K. M. Swoboda à propos de l'influence romano-hellénique sur l'art séleucide et parthe. L'auteur

aboutit à la conclusion que l'art séleucide n'a été qu'indirectement marqué par l'art grec et secondairement par l'art iranien. L'influence mésopotamienne, syrienne et égyptienne, par contre, se montre prépondérante aussi bien dans les motifs décoratifs que dans les formes architecturales.

La Jérusalem de l'Ancien Testament, ouvrage magistral du R. P. L.-Hugues Vincent (1956), fait l'objet d'une recension importante par Sœur Marie-Aline de Sion dans la *Revue archéol.* de juillet-septembre.

Au début du mois de novembre la campagne de fouilles d'automne effectuée à *Enns-Lauriacum* par le Landesmuseum de Haute-Autriche, en collaboration avec l'Institut autrichien d'Archéologie de l'Université de Vienne, a pris fin. Jusqu'à présent, les trois quarts de la superficie de la ville romaine ont été mis à jour. Au cours de cette année, on a fait une découverte sensationnelle, à savoir le plus grand fragment de fresque murale trouvé jusqu'ici dans la région danubienne. Cette fresque se trouvait sur le mur d'une maison qui date de la période 212-238 après

J.-C., et représente la danse d'une ménade.

F. Vasselle et E. Will étudient les *Cimetières gallo-romains d'Amiens*, dans la *Revue du Nord*, oct.-déc. 1955 : « Le mobilier relevé au cours des diverses découvertes n'est ni très varié ni très révélateur. » L'ensemble est conservé au Musée de Picardie.

MOYEN AGE

Dom J. Winandy, dans la *Revue bénédictine*, 1957, 1/2, étudie les *Origines de Cîteaux et de l'Ordre cistercien*, prenant comme point de départ les travaux de l'historien belge J.-A. Lefèvre, dont il n'adopte pas entièrement les conclusions. La chronologie généralement reçue (et adoptée par M. Marcel Aubert dans *L'Architecture cistercienne en France*) serait remise en question quant à l'histoire des débuts de Cîteaux. « Cîteaux n'a pas attendu l'arrivée de saint Bernard (1113), affirme dom Winandy, pour prospérer et s'étendre. Dans l'espace de douze années, à dater de l'élection d'Etienne Harding (1107) jusqu'à l'approbation de la Charte de charité par Calixte II (1119), vingt abbayes furent fondées ou sur le point de l'être. »

Les *Cahiers raciniens*, 1957 (II), présentent une étude historique et archéologique de Mlle Billotey sur la *Chartreuse de Bourgfontaine en Valois*. Cette Chartreuse, fondée par Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, est située à égale distance de Villers-Cotterêts et de La Ferté-Milon. Les bâtiments monastiques n'ont pas survécu à la Révolution et il subsiste principalement aujourd'hui une enceinte à tourelles d'angle et les ruines de l'église, à une seule nef et chevet polygonal; la façade de l'église, de style Louis XIII, est encore presque intacte.

○

Mme Sanchez Reiguera, qui a été longtemps professeur à l'Université de Palerme, publie, avec une préface du marquis de Lozoya, sa thèse de doctorat sur *La Arquitectura civil del Levante de España, en Sicilia* (Madrid, 1956, in-8°, 109 p., 90 pl.); elle montre l'architecture sicilienne et celle des régions de Catalogne et de Valence.

○

Mme Marguerite Vidal donne un bon texte sur *Moissac*, abbaye célèbre, mais accessible au public uniquement par une petite monographie vieillie, dans *Moissac et le Moissacais*, préface de Raymond Rey, Toulouse, Privat, 1956, in-12, 106 pl., pl.

○

Les *Chapiteaux de Conques* avaient été étudiés de façon intéressante par M. Jean-Claude Fau. Il reprend son étude sous forme d'un livre chez Privat, à Toulouse, 1956, in-4°, 104 p., ill.

○

Lisbeth Tollenaere, la *Sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, publication extraordinaire de la *Société archéologique de Namur* (*Réueil des Travaux d'histoire et de Philologie de l'Université de Louvain*), éd. J. Duculot, à Gembloux, 1957.

Nous avons là un très bon livre dont l'absence se faisait sentir jusqu'ici : en effet, on ne connaissait de l'art roman mosan que les sculptures de Nivelles et la pierre Bourdon de Liège. Mais ici l'auteur, avec l'aide de son professeur, M. Jacques Lavalle, et en s'inspirant du récent catalogue des sculptures du Louvre, établit un inventaire de 340 sculptures mosanes, très bien illustré et bien présenté. Il est précédé de plusieurs

chapitres sur les différents problèmes que pose le sujet, l'iconographie, les matériaux et spécialement le calcaire bleu de la région, le développement intellectuel et artistique dû à l'impulsion de Notger, de Rupert de Deutz, le brusque déclin à la fin du XII^e siècle. Mlle Tollenaere ne s'illusionne pas sur les œuvres qu'elle étudie, elle les voit justement comme faites par de « modestes tailleurs d'images villageois », lointains imitateurs des grandes réalisations, travaillant en liaison avec la miniature et les arts industriels. Ce sera un précieux instrument de travail.

○

M. Marian Morelowski, *les Rapports artistiques entre la Pologne et les pays mosans du XI^e au XIV^e siècle* (extr. des *Actes du 2^e Congrès culturel wallon*, 1955). Cet article intéressant, mis en forme par M. Jean Lejeune, étudie de façon très nouvelle la pénétration franco-mosane en Silésie (notamment à Wrocław et Olbino au XI^e siècle) et à Plotzk sur la Vistule pendant l'épiscopat d'Alexandre de Malonne (1129-1156), lequel avait pour chapelain un certain Leopardus, sculpteur-orfèvre. Cela lui permet de prouver que la porte de Gniezno (vers 1170) est d'influence liégeoise (il y reviendra).

○

Un bon ouvrage précis et bien fait vient de paraître dans la collection *Ars Hispaniae* (8^e vol.) : *Escultura gotica*, par Augustin Duran Sanpere et Juan Ainaud de Lasarte (1956, 409 p., 375 ill.).

○

Dans la *Revue d'Esthétique* (janvier-mars), M. L. Guerry étudie l'expression de l'espace dans les fresques romanes en France.

○

Selon Mme G. Coor-Achenbach, la plus ancienne représentation italienne du *Couronnement de la Vierge*, dérivant des miniatures française, est une peinture conservée à l'Institut Courtauld, et attribuée par l'auteur à Guido di Sienna, vers 1270 (*Burl. Mag.* d'octobre).

○

Les peintures de Juan Carreno de Miranda, qui tiennent une grande place au Musée Lazaro Galdiano de Madrid, y sont étudiées par Jésus Hernández Perera dans *Goya*, de juillet-août.

Grünwald, maître de la peinture pré-classique, par Adolf-Max Vogt, Editions Artémis, Zürich, 1957, 171 pl., 47 ill.

L'auteur, déplorant que l'œuvre de Grünwald ne soit pas suffisamment appréciée à sa vraie valeur, veut ici montrer les qualités du Maître et l'analyser par rapport aux critères de son époque. Cette analyse l'amène à se poser la question : Grünwald tend-il vers le classicisme ou vers le baroque? En effet, son œuvre a deux aspects fort différents, que M. A. M. Vogt essaie de fondre grâce aux caractéristiques identiques qu'il retrouve au cours d'analyses très claires et intéressantes de ses œuvres, en particulier du fameux *Retable d'Isenheim*. Il nous en est présenté des reproductions excellentes qui accompagnent des commentaires très détaillés sur la genèse, la composition, les thèmes de ce chef-d'œuvre.

○

Un tableau attribué au Pérugin, *l'Adoration*, volé par les partisans en 1944, lors du pillage de la villa de l'ingénieur Fedi, à Signa, près de Florence, a été retrouvé.

L'auteur d'un article de *Weltkunst* (déc. 1957), après avoir raconté les précautions et ruses qui furent employées pour mettre de nouveau la main sur ce tableau précieux, remarque que si les Italiens considèrent comme une chance toute particulière de retrouver ces œuvres disparues, ils pourraient aussi comprendre les difficultés auxquelles les Allemands ont à faire face pour retrouver la trace de chefs-d'œuvre disparus pendant la guerre. De violentes revendications ont été faites dernièrement par les Italiens, qui demandent encore la restitution de 600 œuvres. Une commission, que président l'ambassadeur Janz et le ministre Siviero, s'est réunie à ce propos à Trieste entre le 10 et le 20 décembre.

○

Eustachie, richesse de Saint-Omer, et sa recluserie sont étudiées dans le *Bull. trim. de la Soc. académique des Antiquaires de la Morinie* (fasc. 347, juin 1956), par G. Cooden.

Eustachie, connue par plusieurs documents des Archives de la Cour des Comptes de Lille, mourut vers 1338, après avoir mené la vie de recluse à la cathédrale, dans un étroit réduit situé au collatéral nord. L'au-

teur donne le plan et l'élévation de ce qu'il considère comme la recluserie : deux minuscules pièces superposées, communiquant par un étroit escalier à vis ; peu d'ouvertures sur l'extérieur et une fenêtre donnant à l'intérieur de l'église pour permettre de suivre les offices. La disposition des lieux, fait remarquable et peut-être unique, est encore telle qu'elle pouvait l'être au temps de la recluse. M. P. Héliot, dans son ouvrage tout récent sur *l'Abbaye de Corbie* (Louvain, 1957), signale que sainte Colette vécut en recluse à partir de 1402 et pendant quatre années, dans une maisonnette construite cette même année 1402 au chevet de saint Etienne. Mais il ne subsiste aucun vestige de cet habitacle, puisque l'église fut rebâtie au XVIII^e siècle.

○

Josua Bruyn, *Van Eyck Problem*, Utrecht, Kunsthistorische Instituut der Rijksuniversiteit, 1957, in-8°, 174 p. (holl., résumé angl.), 60 fig. noir.

Par une démonstration très claire et très bien menée, l'auteur nous prouve que la *Fontaine de vie* du Prado vient bien de l'abbaye de Nuestra Señora del Parral, près Ségovie, qu'elle a été offerte par Henri IV de Castille vers 1455-1459, qu'il en existe une copie (non un original) signée Bela, ramenée d'Espagne par un Français en 1812, à Oberlin, que le sujet, donné par le franciscain Alfonsus de Spina (confesseur d'Henri IV), commémore un miracle par lequel les juifs de Ségovie ont profané le Saint Sacrement, à la suite de quoi leur synagogue a été transformée en église. Elle considère l'œuvre comme peinte en Espagne par un élève anonyme de Van Eyck à qui elle donne deux portraits et un rôle dans l'achèvement de la *Vierge* de Jean Vos. La thèse est convaincante et solide.

○

Dans un article un peu perdu malheureusement, paru dans les *Annales* (juin-sept. 1957), M. Jean Lejeune s'est livré à une démonstration très importante. Il a montré à nouveau les liens qui unissaient les *Van Eyck et Liège*, puis, étudiant la *Vierge du Chancelier Rolin* du Louvre, qu'il appelle la *Vierge d'Autun*, il a déclaré que le donateur est non Nicolas Rolin, mais Jean de Bavière, personnage très important en Flandre, mais presque inconnu des histo-

riens français, qui, assiégé dans Maestricht et « espérant en la Vierge seule » (1408) est délivré par la bataille d'Othée, gagnée par le duc de Bourgogne. Il conclut que le tableau, sorte d'ex-voto, a été peint pour lui entre 1409 et 1418. Cette démonstration très bien menée risque de révolutionner les théories admises.

○

RENAISSANCE.

Les Origines de la Renaissance italienne, V. N. Lazareff (t. I), Editions de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S., 1956, 438 p. en russe, 140 illustr.

Cet ouvrage volumineux, le premier paru d'une trilogie sur la Renaissance italienne, est consacré aux débuts de ce grand mouvement.

Il se divise en deux parties : la première est une étude exhaustive des débuts de la Renaissance italienne, tant au point de vue pictural, qu'architectural et sculptural. La seconde traite du Trecento et de la première génération d'artistes du Quattrocento ; elle comprend un long développement sur Giotto. De très nombreuses illustrations suivent, dans un ordre intéressant.

Cet ouvrage est fort curieux pour un lecteur occidental. En effet, l'auteur, M. Lazareff, qui fait partie de l'Institut d'Histoire de l'Art de Moscou, a pour but d'éclairer les sources de la Renaissance italienne qu'il voit dans la culture byzantine, et d'en montrer le développement. Programme vaste et qu'il a fort bien réalisé, après s'être appuyé sur une documentation absolument énorme (et digne d'ailleurs elle-même du plus grand intérêt pour le lecteur).

Une idée domine toute cette œuvre : celle que peinture, sculpture et architecture n'ont pas suivi un développement parallèle pendant cette période allant du XIII^e au XV^e siècle inclus, l'architecture ayant commencé la première son évolution. L'auteur a également le dessein de montrer les caractères originaux de la Renaissance italienne, et surtout de prouver qu'elle prend ses sources dans le XIII^e siècle. Mais, dit-il, il ne faut pas non plus considérer le Duecento et le Trecento uniquement comme les préliminaires du Quattrocento, ces deux siècles ayant en effet atteint une plénitude propre.

D'où les difficultés que rencontre l'auteur qui veut considérer ces trois

époques dans leur plus grande complexité, les décrivant à la fois comme autonomes, comme partie donnante et partie recevante. Puis prend place une étude des rapports sociaux de l'artiste et de la collectivité, avec la conclusion que le rôle prépondérant dans la société de la Renaissance appartient aux tyrans et condottieri, et ceci au détriment de l'individu. Conception nitchéenne qu'adopte l'auteur, n'attribuant cependant le rôle déterminant pour l'évolution artistique qu'à la multitude d'artisans et de maîtres d'œuvre.

En conclusion, un ouvrage intéressant par son optique neuve, voyant la Renaissance italienne commencer très tôt et sous l'influence de Byzance. Très audacieux par son désir de « rénover la vieille matière » et par ses exposés brutaux quoique cependant d'un style fort appréciable dans sa simplification.

○

Les sources authentiques concernant *Léonard de Vinci* sont en nombre limité. M. L. Beltrami les a dénombrées. M. Gonkowski (*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Travaux et Documents*, t. XIX, janvier 1957) présente un document encore inexploité : une épigramme latine de l'humaniste grec Lascaris consacrée à la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci. L'histoire du dessin de Londres et de la peinture du Louvre pourront en être éclairées.

Le court texte mis en valeur par M. Gonkowski, d'après une édition de Bâle de 1537 prend tout son intérêt du fait que Lascaris, contemporain de Léonard de Vinci connut le peintre, aussi bien en Italie qu'en France. Voici les vers en question :

*In divae Annae imaginem inchoa-
[tam.
Ne veterum celebres rincas exacta
[tabellas
Ann, tuus pictor Vincius ille obiit.
At mage quam Vincerem, quam
[non absolvit Apelles
Te mirata colet sedula posteritas.*

L'auteur de l'article conclut que cette œuvre si mystérieuse a bien été peinte par Léonard de Vinci, en France, sans aide (point qui a été mis en doute), qu'elle est, à la mort de l'artiste, restée inachevée et n'a pas été terminée par des élèves.

Les spécialistes apprécieront ces éléments apportés au débat.

Ulrich Christoffel, *le Titien*, Urban Bücher, Zurich, Vienne, 1957, in-16, 180 p., 41 ill.

Sous un format de poche, vient de paraître une excellente publication sur le Titien, très réussie comme présentation. Son auteur étudie la personnalité du Titien, comparée à l'esprit du xvi^e siècle. Là réside l'originalité et l'intérêt de ce livre. En effet, si le Titien est replacé dans son époque, l'on s'aperçoit qu'il en diffère profondément. La beauté pour lui est toute de vitalité et non pas seulement de qualités spirituelles. Des analyses de ses œuvres, comparées à des œuvres d'artistes contemporains, donnent lieu à de nombreuses réflexions fructueuses. En résumé, M. Christoffel nous donne une haute idée de l'œuvre du Titien en nous montrant tout ce qui en fait l'originalité et la beauté, d'un point de vue tant spirituel que technique. Il termine par une comparaison intéressante sur le Titien et Michel-Ange qui devrait cependant donner lieu à une étude spéciale.

XVII^e SIÈCLE.

M. Rousseau donne, dans le *Répertoire lorrain*, publié par la ville de Nancy, une bibliographie de Jacques Callot, qui cite des ouvrages peu connus, jusqu'en 1950.

Un tableau de Jürgen Ovens (1623-1678) : *Une Mère avec ses enfants*, qui montre une très forte influence de Van Dyck, se trouve aujourd'hui chez le Dr D. B. Biegum à New York.

Cette peinture est, d'après le Dr Valentiner, une des œuvres les meilleures et les plus caractéristiques de Ovens. Un examen aux rayons de Röntgen a montré d'intéressants repentirs. Par ce moyen, il sera possible d'entrer plus avant dans la technique du maître et de retrouver encore des œuvres disparues (*Weltkunst*, déc.).

Dans le n° 6 des *Etudes ardennaises*, *Visage de Charleville* retrace brièvement l'histoire de la construction de la ville, décidée en 1606 par Charles de Gonzague sur l'emplacement d'un modeste village et réalisée d'un seul jet, en vingt années seulement. Les plans et dessins sont l'œuvre du trop peu connu Clément Métezeau, dont le programme eut le

rare bonheur d'être entièrement exécuté. La place Ducale de Charleville présente une architecture analogue à celle de la place Royale à Paris. Mêmes galeries à arcades, mêmes pavillons à deux étages, mêmes matériaux colorés : briques et pierres. Notre place des Vosges, est, on le sait, l'œuvre de Louis Métezeau, frère de Clément. Sur l'ensemble de l'œuvre de Clément Métezeau (auteur également de la façade de Saint-Gervais et de la Digue de La Rochelle) on pourra consulter la bonne monographie de M. Emile Baudson (Mézières, 1956).

M. Curt Benedict donne, dans le tome 13 des *Etudes d'Art* du Musée des Beaux-Arts d'Alger, une étude avec catalogue (23 numéros) sur Jacques Linard.

L. Hastier, *Vols et Voleurs à la Cour de Louis XIV*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} janvier 1957.

M. Louis Hastier a relevé dans des mémoires et correspondances du xvii^e siècle quelques-uns des larcins perpétrés dans les châteaux royaux. Les vols de bourses et bijoux n'étaient pas rares dans la foule des visiteurs. Le mobilier royal même n'était pas à l'abri des audaces des cambrioleurs. L'auteur signale en particulier le vol, en 1674, à la chapelle de Saint-Germain d'une lampe d'argent et de six énormes chandeliers ; en 1691, le vol de franges d'or restituées ensuite, inopinément, en un paquet lancé de loin pendant le souper du roi et que celui-ci manqua recevoir sur la tête. Faut-il croire un pamphlet de 1710, d'après lequel le pot de chambre en argent du roi, dissimulé sous son lit, aurait été dérobé?

XVIII^e SIÈCLE.

La restauration et l'aménagement actuel du pavillon de Saint-Brice, construit par Bélanger pour Marie-Catherine Colombe, aux frais de Jean-André Vassal, sont présentés dans *Connaissance des Arts* de décembre.

L'attribution à Giovanni Antonio Guardi, frère aîné de Francesco, de quatre peintures du Musée de Cleveland, est étudiée dans le numéro de septembre du *Bulletin* de ce Musée par Mme Nancy Coe.

Giuseppe Nogari (1700-1763) mérite mieux que l'oubli où sont tombées ses œuvres, déclare M. Hugh Honour dans le *Connoisseur* de novembre. Travaillant pour la maison de Savoie et l'électeur de Saxe, il s'est spécialisé dans les têtes d'expression qu'il vendait par paires. L'auteur nous dit que ses peintures décoratives rappellent Baistra, ses pastels Rosalba, ses têtes d'enfant celles de Guardi et ses vieillards celles des études de Rembrandt. « Bien qu'éminemment Vénitien, il se trouve dans une position isolée, en dehors des grands courants de son siècle. »

Essais sur Diderot et l'Antiquité, par Jean Seznec, Oxford, Clarendon Press, 1957, in-8°, XVI-150 p., 80 fig.

Très heureusement, M. Jean Seznec a réuni sous ce titre une série de conférences faites par lui à Bryn Mawr College (Pennsylvanie). Nous voyons d'abord la vénération que Diderot porte à Socrate et qui se matérialise en une pierre gravée représentant le philosophe, qui lui sert de cachet. Puis, à propos d'Hercule et Antinoüs, nous voyons Diderot considérer que les Anciens ont eu un grand bonheur, celui de ne pas posséder de tradition artistique, tandis que les Modernes ont eu le malheur de recevoir une lourde tradition dont ils ne se dégagent pas, idée qui sera souvent reprise au xix^e et au xx^e siècle et que Diderot reprend lui-même en parlant de Caylus, l'« antiquaire » auquel il reproche de proposer un Homère et un Virgile « découpés à sa façon, qui travestissent le goût ». A propos du *Laocoon* de Lessing, Diderot montre que les sujets qui conviennent à la poésie ne conviennent pas forcément à la peinture, et il en expose les raisons. La conclusion met en valeur l'ampleur et la hardiesse de sa conception de l'Antiquité : « Il a appelé de ses vœux un David, et il l'a vu. Mais par delà David il a pressenti ces artistes qui sauraient tirer des thèmes antiques des accents encore inouïs. » Le livre est très bon, ingénieux et nouveau. Il nous propose une image de Diderot bien différente de celle que nous connaissions à travers les Goncourt ou Tourneux.

L'Intendant Amelot et la mairie de Dijon, 1764-1774, par Alain Manery (*Annales de Bourgogne*, XXVIII, 3). « L'action de l'intendant est avant

tout financière », rappelle M. Manery. Le contrôle des dépenses de la ville oblige l'intendant à porter une attention constante aux affaires de Dijon, qu'il s'agisse de l'exécution des grands travaux, de dépenses d'entretien ou de dépenses exceptionnelles. A ce titre, il s'attaque au problème de l'élargissement des rues, à l'embellissement des jardins et promenades par la plantation d'arbres d'essences rares, à la réparation des remparts.

○

Une célèbre commode de Crescent (Wallace coll.) et deux commodes de Gaudreaux (Bibl. Nat. et Versailles) permettent à notre collaborateur André Boutemy de définir l'avènement du style Louis XV (*Connaissance des Arts*, déc.).

○

Huit consoles somptueuses datant des environs de 1770, portant des plateaux décorés de sujets en trompe-l'œil (l'un signé par le graveur Flipart, qui a vécu en Espagne de 1750 à 1797), de la manufacture de Buen Retiro, sont étudiées dans *Connaissance des Arts* de décembre. Elles sont au Prado dans les salles des Tiepolo et des Goya.

○

M. Valentin de Sambricio étudie les portraits de Charles IV et de Marie-Louise par Goya dans l'*Archivio español de Arte*, n° 118.

○

Un agent de change anglais, M. N. C. Selway, collectionne avec passion les gravures de James Pollard représentant des voitures. Il a publié récemment un livre, *The Regency Road*, illustré de 60 estampes.

○

M. Mario Piaz a donné aux *Art News* de novembre un article sur *Canova, or the erotic frigidité*.

○

XIX^e SIÈCLE.

Les *Annales de Bourgogne*, t. XXVIII, 4, publient des notes laissées par Henri Drouot après sa mort sur le sujet Rude, imagier de la légende napoléonienne. Le Dijonnais François Rude, né en 1784, rappelons-le, ne donna ses œuvres les plus importantes qu'après son retour d'exil en 1830 et se voua au « napoléonisme posthume » qui régnait alors. La nostalgie d'une épo-

que révolue suscitait une production napoléonienne intense dans tous les arts, l'achèvement de l'Arc de Triomphe (1833-1835) en est un des exemples les plus marquants. Rude y participe de la façon que l'on sait. Mais fort peu connu aujourd'hui est le monument érigé à Fixin, près de Dijon, commandé à Rude peu après le retour des Cendres par un ancien grenadier de la Garde impériale : *Napoléon se réveillant à l'Immortalité*, sorte de catafalque de bronze élevé dans un parc et dont le plâtre est conservé au Louvre. Les statues de bronze consacrées par Rude au général Bertrand (1853) et au maréchal Ney (fin de la même année) sont encore des souvenirs de l'Empire. Le *Napoléon à cheval* de Cherbourg (1858), œuvre de Le Vél, fut peut-être inspiré par Rude, car Le Vél était un de ses élèves familiers.

○

Dans le tome XIII des *Études d'Art* du Musée des Beaux-Arts d'Alger, M. J. E. Bersier donne quelques réflexions sur Odilon Redon et nous.

○

L'Unesco publie la quatrième édition, revue, de son *Catalogue of Colour reproductions of Paintings Prior to 1860*, 595 photographies en blanc et noir ne permettant pas, malheureusement, de se faire une idée des couleurs.

○

Notre collaborateur M. Marc Sandoz étudie, de façon très pénétrante, l'influence du site (La Rochelle, les Sables-d'Olonne, la Chaume, Croix-de-Vie) sur l'œuvre de Signac et Marquet (extr. de *Dibutade*, t. IV, 1957). En effet, les deux artistes ont passé l'été 1920 ensemble à La Rochelle, et la comparaison, aidée par des reproductions d'œuvres inédites, est intéressante.

○

L'intérêt croissant pour la peinture américaine du XIX^e et du XX^e siècle, est souligné par M. Thomas B. Hess dans les *Art News* de novembre.

○

Les œuvres du caricaturiste espagnol Federico Galindo, dispersées dans diverses revues, ont été réunies à Madrid (1957, 286 p.), sous le titre de *Galindadas*.

○

Wolfgang Kayser, *Das Grotteske, seine gestaltung in Malerei und*

dichtung, Oldebburg, G. Stalling, 1957, in-12, 228 p., pl.

Après des essais de définition du grotesque, et une revue, peut-être un peu rapide, de son histoire, le corps du livre est consacré à l'étude du grotesque au XIX^e siècle, l'auteur mêle justement l'étude de la littérature et de l'art qu'il mène jusqu'à l'époque contemporaine.

C'est un travail bien fait, et dont on avait besoin, car les études sur la caricature laissaient trop de côté ces textes et ces idées. Le livre est donc très bienvenu.

○

Les Musées de Genève, nov.-déc. 1957 : « La peinture nègre s'éteint », écrit Herta Haselberger-Blaha, du Musée d'Ethnographie de Genève.

La peinture africaine, se manifestant par la décoration des huttes d'argile, soit géométrique, soit figurative et utilisant les colorants naturels, est en voie de disparition. Le goût européen gagne et l'ancienne manière de peindre sera bientôt oubliée, les termites et les averses étant des facteurs de destruction rapide.

○

Revue du Nord, avril-juin 1957, J. Arvengas : *le Comte Dubois, premier préfet de police (1758-1847)*.

Louis-Nicolas Dubois, nommé par Bonaparte au lendemain du 18 brumaire à la charge nouvellement créée de préfet de police, conserva cette fonction jusqu'en 1810, étape de sa disgrâce.

Ses attributions étaient fixées par un arrêté qui les délimitait par rapport à celles du préfet de la Seine. Du préfet de police dépendaient la police de la circulation, l'éclairage des rues, la police des spectacles. Usant de son droit de requérir les réparations et l'entretien des églises, halles, marchés, prisons et autres monuments publics, il prit des mesures importantes pour les aménagements de Paris : dégagements de ponts, comme le pont Saint-Michel, des maisons qui les encombraient, dégagement des boulevards Saint-Antoine et du Temple, obstrués d'échoppes sordides, déplacement de la morgue, organisation du marché aux fleurs, travaux du vaste égout sous la rue Saint-Denis, que l'empereur alla lui-même visiter, etc.

XX^e SIÈCLE.

A la *Commission du Vieux Paris* (14 févr.), M. Robert de Billy signale les dangers de démolition que court l'hôtel de Castellane, dit Palais Rose, remarquable spécimen d'hôtel particulier 1900, construit par E. Sanson à partir de 1905 environ (cf. *l'Architecte*, 1906, pp. 7, 22, 23, 25).

Dans *l'Express* du 14 novembre, Mme Hélène Parmelin (Mme E. Pignon) nous raconte comment elle a vu Picasso aux prises avec les *McNines*, et en tirant, comme il a fait avec d'autres œuvres célèbres après de nombreuses recherches, une grande toile « dans les gris, mais surtout, construit, presque à la cubiste, avec une solidité... ».

Incidemment, l'auteur de l'article nous raconte que Picasso s'est procuré, grâce au conservateur du Musée d'Arles, la photocopie d'un journal local, racontant « comment un peintre hollandais, nommé Van Gogh, porta à une prostituée, nommée Rachel, son oreille qu'il venait de couper. Le tout en quelques lignes... suit le récit des malheurs d'un marchand auquel on a volé deux paniers de poissons ».

L'éditorial des *Art News*, de novembre, est consacré à la faveur croissante de *l'Expressionnisme* à New York (*The Expressionist boom*). M. A. Frankfurter l'attribue moins à sa valeur esthétique qu'à la rareté sur le marché des peintures françaises. Il conseille la prudence à son sujet, tandis que, dans le corps du numéro, un article de Mme Edith Hoffmann définit l'expressionnisme, qui, selon elle, ne serait pas un style allemand, mais un style international.

De nouvelles œuvres du peintre Antonio Vasquez sont présentées par M. J.-J. Martin Gonzalès dans *l'Archivo español de Arte*, n° 118.

Le dessinateur Siné obtient le prix Grandville pour son excellent recueil de dessins humoristiques, *Complaintes sans paroles*.

Sur le portrait de S. M. la reine Elizabeth, par le sculpteur nigérien M. Ben Enwonwu, on lira un article du *Times* (16 nov.), qui regrette « le sentiment général de contrainte et le manque de vitalité ».

TRAVAUX EN COURS.

Le 5^e volume de la monographie sur Michel-Ange de M. Ch. de Tolnay est sous presse; tandis que le 6^e, publié également par l'Université de Princeton est en préparation.

M. Marc Sandoz prépare actuellement différents travaux : *Art roman*, études d'identification et de datation; *Artistes de l'ouest de la France* aux XVII^e, XVIII^e et XX^e siècles; *Peintres d'histoire du XVIII^e siècle*; prochainement Jean-Baptiste Deshayes; Théodore Chassériau, son œuvre, son art, avec catalogue (thèse pour le doctorat ès lettres)...

ICONOGRAPHIE.

Mme Charlotte Molta montre (*Revue archéol.*, juill.-sept. 1957) que la mort de Troilus et la mort d'Astyuanax, légendes voisines, ne sont pas représentées de la même façon, parce que « des différences fondamentales les séparent ».

M. Olivier Beigbeder, qui a présenté récemment une thèse de doctorat sur *l'Iconographie religieuse des pays entre Rhône et Loire*, et prépare une étude sur *l'Origine de l'iconographie romane du midi de la France et du nord de l'Espagne*, publie dans la collection « Que Sais-je? » une mise au point sur la *Symbolique* (n° 749, 1957, 128 p.).

Son travail est très intéressant; il attire l'attention sur le fait que les chapiteaux romans ne sont pas sculptés uniquement pour offrir des effets picturaux ou décoratifs, mais qu'ils contiennent une certaine pensée; cette pensée, selon lui, est venue des monastères d'Égypte et de Mésopotamie. Il y a là un retour à la symbolique du XIX^e siècle raillée par Mâle, celle de Félicité d'Ayzac et de Cahier et Martin (qui ne sont pas cités par l'auteur).

Le Musée de San Diego a organisé une exposition sur la *Vierge dans l'Art*, quatorze œuvres de ses collections plus les prêts de vingt et un musées forment l'ensemble de cette exposition pour lequel un catalogue est en préparation.

Dans le *Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1956, III, Mme Louise Lefrançois-

Pillion, sous le titre : *Rareté iconographique représentée par deux statues de l'église de Gamaches (Somme)*, signale deux statues de bois polychrome du XVI^e siècle, assez différentes l'une de l'autre, mais offrant un caractère commun et rare. Ce sont deux *Pietà* dans lesquelles la Vierge est debout, tenant le corps du Christ mort, appuyé contre elle et soutenu par un genou légèrement avancé. L'auteur pose la question suivante : « Cette attitude statique, mais peu rationnelle, n'a-t-elle pas été imposée simplement par les proportions du bloc de bois? »

ARTS MINEURS.

Après les *Tapis d'Orient et la Porcelaine chinoise*, les Presses universitaires éditent un petit memento d'Ignaz Schlosser, *le Verre ancien* (in-8°, 22 pl., 46 p.), dans lequel des notices racontent l'histoire de la verrerie de l'antiquité égyptienne au XIX^e siècle, accompagnées de précisions techniques fort utiles.

Études ardennaises (1^{er} avril et 1^{er} juillet 1957), Gilberte Mayard, la *Verrerie de Monthermé*.

Dans la vallée de la Meuse, au confluent de la Semoy, non loin de Charleville et à proximité d'une forêt, indispensable pour la fourniture du bois, était installée une verrerie, autorisée par lettres-patentes en 1750. Dès 1752, elle fournissait des marchands parisiens dont les commandes ont été conservées. Son sort fut quelque temps associé à celui de Saint-Gobain, sous la même raison sociale. Le directeur, grande innovation au XVIII^e siècle, publiait ses prix-courants qui concurrençaient la verrerie de Namur, rivale.

L'auteur arrête à la Révolution l'histoire de cette industrie ardennaise mais en annonce la suite.

Une *Pietà en céramique de style baroque*, donnée en 1912 à l'Hispanic Society of America, est étudiée par Mme Alice Wilson Frothingham (*Connoisseur* de nov.). Crue autrefois une œuvre des ateliers de Capodimonte, l'œuvre est donnée par l'auteur à la fabrique Ginori, à Doccia près Florence, et au décorateur autrichien Johann Carl Wendelin (de 1737 à 1747 à Doccia); elle la date des environs de 1742.

Le développement de la *majolique blanche de Faenza* est analysé par M. Giuseppe Liverani dans le *Connoisseur* de novembre, ainsi que son rayonnement hors d'Italie (Lyon, Le Croisic, Bohême).

○

A la séance publique annuelle de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Bruxelles, M. le Chevalier Gui de Schoutheete de Tervarent a présenté le *service de majolique de la reine Christine de Suède*.

○

ART ET LITTÉRATURE.

Les *Œuvres littéraires de Durer* ont été publiées en 1956 à Berlin par M. Hans Rupprich. C'est un travail considérable qui a occupé ce savant pendant vingt ans. Les œuvres ont suscité un vif intérêt depuis le XVI^e siècle; elles ont été consultées par les artistes allemands, français hollandais dès cette époque. Goethe, dans une lettre à H. Meyer (1791) a dit aussi combien il appréciait ces livres. Mais ces œuvres n'ont pas été réunies avant 1872.

○

Mlle Henriette Lavergne publie dans le dernier volume des *Études d'art* du Musée des Beaux-Arts d'Alger, une importante étude sur *Théophile Gautier, critique d'art*. Elle le défend bien contre ceux, très nombreux, qui lui reprochent d'être superficiel, elle défend son idéal de beauté, elle montre combien il a apprécié les Italiens, et notamment Vinci, elle montre sa mémoire visuelle exceptionnelle, ses thèmes visuels. Malheureusement elle laisse dans l'ombre les références à l'art espagnol, et spécialement à Goya.

○

Un article subtil et délicieux d'Alfred Huxley, intitulé *les Dessins dans le Dictionnaire (Revue de Paris, nov.)*, est consacré à « un petit dictionnaire latin », celui qui a servi à Lautrec en 1880 (lors de ses seize ans), et qu'il a illustré de « graffiti furtifs, œuvres d'un artiste déjà mûr, et dénotant une maîtrise aisée des moyens ». Et à propos de Lautrec, « dernier grand portraitiste de chevaux », Huxley se livre à des variations sur « l'invention du moteur à combustion interne qui a privé les peintres et les sculpteurs d'une des sources les plus riches d'inspiration artistique ».

Marcel Adéma a donné chez Gallimard, sous le titre d'*Anecdotes* (1955), l'édition intégrale des chroniques d'Apollinaire parues, sous le titre de *la Vie anecdotique*, dans le *Mercur de France* (1911-1918). Un assez grand nombre de ces chroniques concernent les arts et les artistes : Monet, un faux Titien, le douanier Rousseau, les futuristes, les cubistes (Apollinaire raconte avec fierté qu'il a été le premier à se faire peindre par un cubiste, en 1910), Henry de Groux, Juan Gris, Volland, l'inauguration du théâtre des Champs-Élysées, les écrivains d'art en 1913 visitant le Salon, les peintres modernes dans leur atelier.

○

Notre collaborateur Georges Cat-taui publie aux Éditions universitaires un livre très pénétrant sur *T.S. Eliot*. Plusieurs pages y présentent de l'intérêt pour nos études, celle notamment où il décrit le cabinet de travail de l'écrivain décoré par des reproductions du tombeau de Théodoric et de la mosaïque de Torcello (p. 35).

○

Un buste de *William Blake*, exécuté par Sir Jacob Epstein, a été placé sur un pilier faisant face au Coin des Poètes, dans l'abbaye de Westminster, pour commémorer sa mort (22 nov. 1957). Des discours par Sir Geoffrey Keynes, le doyen de Westminster et le Poète lauréat ont glorifié Blake; puis ont été chantés deux de ses hymnes : *Can I see Another Woe* et *Jérusalem*.

○

DIVERS.

L'Art de la Peinture, par Jacques Charpier et Pierre Seghers, Ed. P. Seghers, 1957, in-8°, 725 p., 24 pl.

Les auteurs nous offrent une anthologie de la peinture occidentale qui part de Platon pour arriver à Bazaine, Kahnweiler et Jean Cassou. Le volume est très utile, vraiment indispensable pour tous les jeunes gens qui font des études d'art. Il est agréable à lire aussi pour tout lecteur, car les textes sont choisis avec intelligence et avec goût. Beaucoup ne sont pas trop connus; les deux cents dernières pages sont écrites après 1914 et souvent après 1940. Ces textes émanent moins de théoriciens que d'artistes, ce qui fait une partie de leur intérêt.

Un très beau livre d'images a paru à Londres chez Batsford. C'est un album in-4° sur la peinture hindoue (*Indian Painting, fifteen colour plates*). Le grand spécialiste anglais W. G. Archer a donné une préface courte mais substantielle. Les planches sont soignées et bien choisies, le volume enchantera les amateurs de belles images.

○

Carnet de route, photographies de Werner Bischof, texte de Manuel Gasser, Ed. R. Delpire, 1957, in-4°, 96 p., dont les illustr. en noir et coul.

Werner Bischof, un de nos meilleurs photographes, qui sut « être à la fois un témoin et un poète », est mort, comme on le sait, dans un accident d'auto en 1954. Ce volume constitue une anthologie de son œuvre. Les Indes, l'Indochine, le Japon, la Corée, New York, le Mexique et le Pérou lui donnent l'occasion d'images parfaites et saisissantes. C'est le troisième livre de la collection consacré à Bischof; le premier a reçu le prix Nadar en 1955.

○

Dans la collection de la Bruckmann Deutsche Kunstgeschichte, éditée à Munich, ont paru : *Geschichte der Deutschen Baukunst*, par Eberhard Hempel, 1956, 588 p., fig. et pl.; *Geschichte der Deutschen Zeichnung und graphik*, 1951, et *Geschichte der Deutschen Malerei*, 1956, par Otto Fischer.

○

Une *Histoire du costume en images des origines à 1870* a paru à Barcelone (T. Bruhn, *Historia del Traje en imagenes*, préf. du marquis de Lozoya, Ed. G. Gili, 1957, 200 pl. coul.), destinée aux illustrateurs et aux metteurs en scène.

○

La revue *le Musée vivant*, animée par Madeleine Rousseau, clôt sa série C avec son 15^e numéro (le 1^{er} en juin 1954); elle a paru en 1937; elle ne paraîtra plus, provisoirement, que sous forme de numéros spéciaux. Son éditorial rappelle la conquête essentielle du groupement (A.P.A.M.) : « L'amitié des peuples afasiens », et la couverture oppose le Discobole à une déesse-mère du Soudan, symbole du mouvement artistique représentant la revue dont l'action est incontestable.

Le docteur Louis Corman, qui nous donnera prochainement un article, a publié dans les *Cahiers de Morpho-Psychologie*, en février 1954, une étude sur le portrait morpho-physiologique, développement de sa théorie sur le type dilaté et le type rétracté; il avait publié le mois précédent une autre étude très curieuse sur les types morpho-physiologiques dans la vie quotidienne et dans la littérature (chez Céline, Mauriac, Duhamel notamment).

ESTHÉTIQUE

Plusieurs lettres de Woelfflin, écrites d'Italie en 1887 à son père, ont été

publiées par M. Joseph Gautner dans la *Neue Zürcher Zeitung* du 11 janvier. M. Carlo L. Ragghianti attire judicieusement l'attention sur elles et les traduit en italien, dans *Sele Arte* de mai-juin 1957.

Les valeurs spirituelles en peinture sont étudiées par M. George Isarlo dans *Connaissance des Arts* de décembre. L'auteur nous y explique que « la souffrance, la méditation, l'extase aussi bien des peintres que de leur entourage, sont les seuls leviers des grandes créations picturales dont

les couleurs et les techniques ne sont que des moyens d'expression ». Il insiste sur le rôle des « cérémonies initiatiques », et rappelle quelques souvenirs personnels.

Dans le n° 6 de *Deucalion*, cahiers publiés sous la direction de Jean Wahl, Neuchâtel, La Baconnière, *l'Art et le Jeu* (octobre 1957) : « Prenons l'Art pour un Jeu, et le Jeu pour un Art », écrivent les préfaciers, MM. Jean Wahl et Ph. Secretan; « nous irons vers une plus juste mesure de ce que sont l'Art et le Jeu. »

NÉCROLOGIE

Le grand préhistorien, comte **Henri Bégouën**, est mort à la fin de l'année 1956, âgé de 93 ans. Sa nécrologie par l'abbé Breuil a paru dans la *Revue archéol.* de juill.-sept.

M. Lawrence Haward, conservateur du Manchester Corporation Art Galleries de 1914 à 1945 est mort à l'âge de 79 ans (voir sa nécrologie dans le *Times* du 20 nov., où on le considère comme « l'administrateur idéal des institutions artistiques provinciales »).

La mort de notre ami **M. Francis H. Taylor** est vivement ressentie par la *Gazette*, dont il était membre du Conseil de Direction depuis de longues années, et où il devait faire paraître un article bientôt. Directeur du Worcester Art Museum où il devait revenir après avoir dirigé le Metropolitan Museum, il était estimé comme un excellent administrateur, un homme de goût et un bon historien d'art (son histoire des collections est malheureusement restée au tome I et s'arrête à Napoléon).

Les Trustees du Worcester Art Museum ont voté une résolution qui fait son éloge (*News Bulletin*, déc.).

Les obsèques de **M. Georges Huysman** ont été célébrées dans le petit cimetière de Valmondois où fut inhumé Daumier. MM. Roland Dorgelès, Jacques Carlu, René Cassin, vice-président du Conseil d'Etat, évoquèrent tour à tour l'ami, le patriote, l'administrateur, Chartiste et agrégé. Georges Huysman s'était toujours intéressé à l'Histoire de l'Art. De ses travaux sur Paris, le principal est sans doute l'ouvrage aujourd'hui classique : *Pour comprendre les monuments de Paris* (1925). Auteur d'un *Mémorial* (1922), il dirigeait dès cette date à la Renaissance du Livre, une collection sur l'Histoire de l'Art, où il faisait une place à des historiens jeunes encore dont il avait su reconnaître la valeur, tels Louis Bréhier-Opusco et Jean Valléry-Radot. Directeur général des Beaux-Arts de 1934 à 1940, c'est dans ces hautes fonctions qu'il donna toute sa mesure. Convaincu que le grand commis de la République avait dans le monde des Arts sur le plan administratif et sur le plan humain, un rôle aussi important à remplir que les surintendants de la monarchie, il fut un directeur chaleureux, dynamique et audacieux. Dans tous les domaines ses réalisations furent nombreuses et

fécondes : élargissement jusqu'aux peintres avancés du xx^e siècle des collections du Musée d'Art Moderne, réforme profonde du système d'achat aux artistes qui, dès lors, participèrent à la décoration de toutes les constructions de l'Etat, achat de nombreux châteaux historiques, réorganisation du Louvre et de la direction des Musées nationaux, réalisation d'inoubliables rétrospectives, l'Art italien et les chefs-d'œuvre de l'Art français, création du Festival du Film à Cannes, du théâtre de Chaillot, de la Réunion des théâtres lyriques nationaux. Son administration s'était distinguée par des nominations hardies : Edouard Bourdet, auteur du Boulevard, comme Administrateur de la Comédie Française, René Huyghe, à peine âgé de 30 ans, comme conservateur en chef des peintures du Louvre.

Conseiller d'Etat depuis 1944, il a encore achevé ces derniers mois la complète refonte de *l'Histoire générale des Arts*, publiée sous sa direction en 1939 à la librairie Quillet. La *Gazette* se devait de saluer un directeur des Beaux-Arts exceptionnel, un historien d'art aussi soucieux de faire aimer que comprendre les œuvres qu'il évoquait brillamment, un ami.

AU SOMMAIRE DE LA "GAZETTE DES BEAUX-ARTS"

NUMÉRO DE FÉVRIER 1958

Une copie de la Nativité de Schongauer dans les Grandes Heures de Vostre, par Michèle HÉBERT;

El Greco, in the Farnese Palace, par Elizabeth DU GUÉ TRAPIER;

Charles Le Brun's use of a figure from Raphael, par Jennifer MONTAGU;

A propos des portraits peints par F.-H. Drouais, par G. WILDENSTEIN;

Chassériau, quelques œuvres inédites ou peu connues, par Marc SANDOZ;

Baudelaire, les frères Stevens, la Modernité, lettres inédites, par J. ADHÉMAR;

Bibliographie.

LA CHRONIQUE DES ARTS

LE SEIZIÈME NUMÉRO DE LA CHRONIQUE DES ARTS

Depuis des années, nous voulions reprendre, en la perfectionnant, la formule imaginée par nous autrefois dans *Beaux-Arts*, et qui se souvenait de la vieille *Chronique des Arts* si utile pour les années 1860-1900. Diverses circonstances nous en ont longtemps empêché, mais aussitôt que la *Gazette* a été remise en marche, nous avons repris ce projet. Nous en sommes maintenant à seize numéros, et notre *Chronique* qui a commencé par avoir huit pages, en a maintenant douze, seize, parfois vingt. L'abondance des matières nous oblige même quelquefois, de ne donner qu'une partie de ce que nous voudrions.

La formule de la *Chronique* est particulière. Comme on l'a vu, nous ne suivons l'actualité que de loin; les lecteurs de journaux hebdomadaires comme *Arts* peuvent le faire. Nous ne parlons des diverses manifestations que lorsqu'elles sont terminées, afin de faire le point, de citer les meilleurs articles, de tirer un enseignement; nous en parlons, parfois, avant, afin de donner un avis, de faire une suggestion. Notre rubrique des Musées permet de se rendre compte de l'activité de ceux-ci dans le monde, de leurs acquisitions,

des donations et des legs, des nouvelles présentations des collections et des locaux.

Notre bibliographie permet, mois par mois, de tenir nos lecteurs au courant de ce qui se publie dans le monde entier. Elle est bien antérieure aux répertoires nationaux ou internationaux. Nos listes de thèses, que nous continuerons à donner, apprennent aux étudiants et aux Maîtres quels sont les sujets qui restent à traiter, et la rubrique des travaux en cours évitera les doubles emplois.

Cette *Chronique des Arts* a du succès; elle a pénétré assez largement dans le public, et nous en avons des échos flatteurs. Un nouvel abonné a spécifié qu'il faisait débiter son abonnement avec le premier numéro de la *Chronique*, des Conservateurs ont pris l'habitude de nous envoyer des notes « pour votre intéressante *Chronique* », plusieurs Attachés Culturels étrangers en France ont reconnu l'étendue et la rapidité de nos informations, des revues ont fait écho à nos articles, d'autres les ont copiés ou imités. Tout cela prouve que notre idée était bonne, et qu'il y avait là une lacune à combler.

G. W.

MUSÉES ET MONUMENTS HISTORIQUES

FRANCE

M. J. Charbonneaux (*Revue des Arts*, sept.-oct. 1957) publie, avec une planche en couleurs, le rhython antique en forme de cheval donné par les Amis du **Louvre**, dont nous avons parlé, et une tête de dieu barbu où il reconnaît un Dionysos par un artiste de la suite d'Alcamène.

Un saint Michel « représentatif du baroque finement nuancé de maniérisme » des ateliers français du xv^e siècle est publié par Mlle Marguerite Charageat dans la *Revue des Arts* (sept.-oct.), en raison de sa récente entrée au **Louvre**.

Dans son roman, *la Modification* (Editions de Minuit, 1957), Michel Butor (pp. 54-58-59) raconte une visite au **Louvre** qui a contribué à déterminer le voyage en chemin de fer, thème central de l'œuvre. Il décrit avec une extrême précision les salles de peintures du xviii^e siècle, spécialement les Pannini et le *Campo Vaccino* de Claude Lorrain.

Les Heures du Maréchal de Boucicaut, splendide manuscrit enluminé, exécuté entre 1409 et 1415, est étudié par M. Jean Longnon dans *l'Œil* (numéro de Noël). On sait qu'il est conservé au **Musée Jacquemart-André**, et qu'il a été acheté par Mme André en 1900 pour 68.500 fr.

Sur le **Musée d'Alençon**, qui possède une des plus belles collections de peintures de la Normandie, voir un article de Mlle A.-M. Jardin dans *Art de Basse-Normandie*, n° 1, printemps 1956.

Le **château d'Annecy**, qui recevra un jour les collections du Musée, a exposé dans ses nouvelles salles (de juin à sept. 1957) des œuvres de Redon. Dans les anciennes prisons, le conservateur du Musée fait une exposition sur le thème de la neige.

Les salles d'archéologie et de peintures du moyen âge du Musée d'**Autun** sont présentées par Mlle Viallefond, conservateur, dans un article récent de *Musées et Collections* (oct.-déc. 1957). L'auteur explique comment elle a su mettre en valeur l'*Eve* d'Autun sur une dalle d'ardoise dans

une salle de tonalité sombre éclairée par la lumière artificielle. Dans cette même salle l'inscription antique de Pectorios est placée dans une vitrine éclairée au néon avec un petit projecteur. Au premier étage elle a rapproché les œuvres du style du bâtiment dont elles sont contemporaines; la *Nativité* du Maître de Moulins se détache sur un tissu rouge uni.

Le catalogue sommaire des œuvres des peintres du Calvados exposées au Musée municipal de **Bayeux** est donné dans *Art de Basse-Normandie*, 1956, n° 2.

La Bibliothèque de **Bourges** va s'installer dans un hôtel du xviii^e siècle que Mme Témoin, veuve du chirurgien, a donné à la ville dans le but de la recevoir. L'**hôtel Témoin** a été construit entre 1744 et 1747 pour Pierre Guyard, procureur du roi « dans la monnoye » (cf. Jean Jenny, dans le *Bulletin d'Information de l'Association des Bibliothécaires français*, nov. 1957).

M. le président de Mirimonde publie deux tableaux de nature morte retrouvés par lui dans des Musées de province, et qu'il attribue à Pierre Dupuis et à Baugin. C'est pour lui l'occasion de parler du **Musée de Chaumont**, devenu « confidentiel » à cause de son état déplorable, et du **Musée de La Fère** « sauvé » par son maire, M. Jean Boudot-Lamotte (*Revue des Arts*, sept.-oct. 1957).

Une nouvelle circonscription archéologique a été créée récemment en Bourgogne avec pour centre **Dijon**, dirigée par M. R. Martin, et M. l'abbé Joly (cf. *Annales de Bourgogne*, 1957).

Au Musée municipal d'**Honfleur**, M. Driès, conservateur, a beaucoup travaillé depuis 1953. Il a commencé par l'inventaire des œuvres, puis il a reclassé les collections, mis en valeur le legs Boudin, affecté plusieurs salles à l'école de Saint-Siméon, et ouvert une salle de peinture contemporaine.

Cinq « fabriques » provenant du parc de Méréville ont été classées dans le parc du **château de Jeurre** (Morigny-Champignon).

Le Centre international des Textiles anciens, au **Musée des Tissus de Lyon** veut coordonner l'action menée en divers pays pour dresser l'inventaire de ces textiles (voir *Musées et Collections*, oct.-déc. 1957).

A propos de plusieurs acquisitions du **Musée de Malmaison**, M. Pierre Schommer évoque plusieurs des conservateurs qui l'ont précédé (*Revue des Arts*, sept.-oct. 1957).

Le Musée moissagais (**Musée d'Art populaire de Moissac**, organisé par Mlle Marguerite Vidal) est présenté par M. Robert Mesuret dans la *Revue des Arts* de sept.-oct. 1957.

M. Emile Bonnel publie (*Monuments historiques*, juill.-sept. 1957) un devis de restauration des **arènes de Nîmes** datant du 18 prairial, an XII, et soigneusement établi par Charles Durand.

Au **Musée d'Ornans**, deux nouvelles salles ont été ouvertes le 4 septembre 1957, sous la présidence de M. Bonnaud-Delamare, préfet. Le président des Amis de Courbet, M. Georges Fernier, a rappelé que le Musée a été inauguré en 1947.

M. Pariset analyse de façon remarquable une peinture du **Musée de Rennes**, une *Marche à la Mort*, où il voit justement une transposition d'une œuvre de Baldung, interprétée par un Français de la fin du xv^e siècle, et pense aussi à une invention du roi René d'Anjou, mystique obsédé par la mort (*Revue des Arts*, sept.-oct. 1957).

Une peinture de Maurice Denis, « aimable et désuète », du **Musée de Rennes**, est présentée par M. Jean Vergnet-Ruiz dans la *Revue des Arts* (sept.-oct. 1957).

La chambre du roi, à **Versailles**, va être tapissée de brocart tissé à Lyon d'après des fragments encore conservés, grâce à la générosité de la

baronne von Cramm (née Barbara Hutton) et de M. Arturo Lopez-Willshaw.

La Laiterie de Madame, comtesse de Provence, à **Versailles**, est classée monument historique. C'est une des fabriques d'un « hameau » dans le genre de Trianon, elle est construite par Chalgrin, sous forme d'un temple antique.

M. Jean Coural montre (*Revue des Arts*, sept.-oct. 1957) comment Lenoir a réduit aux dimensions d'un buste le portrait funéraire de Charles Bailly, président de la Chambre des Comptes, conservé au **Musée de Versailles**, et qu'un marché publié par Coyecque en 1939 permet de rendre au sculpteur Simon Guillain (1628).

ANGLETERRE

L'Association britannique des Musées n'est pas de l'avis du Gouvernement, selon lequel la responsabilité des galeries et musées incombe aux autorités locales; un article de sa revue (*Museum Journal*, août 1957) étudie le problème.

Les trésors de *Chatsworth*, attribués au **British Museum**, ne sont plus exposés, et sont retournés dans les départements du Musée auxquels ils ont été attribués; le *Liber Veritatis* de Claude Lorrain inquiète un peu les conservateurs, car quelques-unes de ses pages sont attaquées par des substances corrosives; on étudie le mode de restauration qui leur conviendra.

La **National Gallery** a acquis un grand Philippe de Champaigne qui a figuré à la récente exposition de l'Orangerie, un *Songe de saint Joseph* (jusqu'ici elle n'avait que son très beau *Richelieu*). Ce tableau est probablement peint pour les Minimes de Paris vers 1665; vendu sous la Révolution il a appartenu au cardinal Fesch.

Le carton d'Holbein représentant Henri VIII, et venu de Chatsworth, est exposé à la **National Portrait Gallery**, où la presse anglaise (par exemple *Telegraph* du 24 déc. 1957) le considère comme l'œuvre la plus importante reçue depuis l'ouverture de la galerie. Le même musée a acquis plusieurs autres œuvres qu'on peut voir également en ce moment :

une exquise miniature d'Oliver représentant *Anne de Danemark*, un portrait du célèbre Thomas Sackvill, *James Fox* par Reynolds, certaines personnalités du romantisme peintes par d'Orsay et le *Chamberlain* de Sargent.

La **Tate Gallery** expose maintenant un double portrait du xvii^e siècle, qui vient de Lord Waldegrave et n'a jamais été exposé jusqu'ici. On le croyait peint par Jacob Huysmans, mais un nettoyage récent a permis de reconnaître qu'il s'agissait d'une des œuvres les plus remarquables de Gérard Soest.

La Tate Gallery annonce dans le rapport de ses trustees soumis au Trésor que pour ne pas devenir un musée d'œuvres médiocres elle a besoin d'une somme de 100.000 livres et d'une dotation annuelle supplémentaire de 40.000 livres. Le rapport fait remarquer que ce manque de crédits n'affecte pas seulement la Tate Gallery, mais aussi l'avenir plus lointain de la National Gallery où ces œuvres devront aboutir.

Le **Berrington Hall** (près Leominster, Herefordshire) est pris en charge par le National Trust. Il lui a été remis par lord Cawley (dont la famille le possédait depuis 1900) en paiement de droits de 50.000 livres sur une succession de 730.469. La maison, qui comprend vingt chambres à coucher, est un exemple important de l'architecture de Henry Holland. Elle a été bâtie en 1778 pour Thomas Harley (1730-1804), banquier, lord-maire de Londres, et a conservé sa décoration.

Une partie des meubles et des œuvres d'art restent au baron, qui a refusé de continuer à mener là sa vie familiale. Cependant le National Trust désire maintenant que les anciens propriétaires continuent à habiter dans leurs châteaux afin d'éviter la « froideur des musées » aux propriétés qu'il achète.

Sur le **Musée de la Vie rurale anglaise à Reading**, voir un article du docteur J. M. G. van der Poel dans le *Bull. van de Kon. Ned. Oudheid-Kundige Bond* du 15 juin 1957.

AUTRICHE

La réorganisation du **Musée historique de Vienne** et sa nouvelle installation à la Karlsplatz sont dé-

crites dans *Welt-Kunst* du 1^{er} janvier.

CANADA

A l'**Art Gallery de Toronto**, une exposition de quatre-vingt-six peintures anglaises de la fin du xviii^e siècle, appelée "the Georgian Show", a duré du 10 janvier au 16 février. Le British Fine Arts Council et le Musée ont mis cinq ans à la constituer avec des œuvres surtout de collections privées ou de grandes institutions. S. M. la Reine d'Angleterre a accepté le patronage de l'exposition, et a prêté quatre toiles. Des objets, des livres, des armes, des instruments de ferme accompagnent l'exposition et sont disposés sous un certain nombre de rouleaux pendants où sont inscrits les noms des personnages du temps et les grandes lignes de leur biographie. La galerie compte dépasser, avec cette exposition, le chiffre des entrées de celle de l'Art hollandais, soit 89.000 personnes.

ETATS-UNIS

L'exceptionnelle importance de l'acquisition par le **Metropolitan Museum** pour les « Cloisters » du *Triptyque de Mérode*, une des plus anciennes œuvres de l'école flamande, n'a échappé à personne. Elle est soulignée par le numéro de décembre 1957 du *Bulletin* du Metropolitan qui y est consacré en entier. Le directeur, M. James Rorimer, insiste sur la portée de l'acquisition, et précise que personne de son Musée n'a vu cette œuvre en Belgique. M. Théodore Rousseau nous explique que ce chef-d'œuvre a été peint selon lui par Robert Campin, à Tournai (où il est mort en 1442), sans doute avant 1432 (date du retable de *l'Agneau mystique* des frères Van Eyck). Il analyse la beauté de l'œuvre, la subtilité particulière du traitement de la lumière, l'infinie variété des blancs, le rendement de l'espace qui invite à penser à des relations avec des sculpteurs (Campin a peint en 1428 une *Annonciation* sculptée par Jean de la Mer). Derrière la figure du donateur, sans doute un Ingelbrechts de Malines cité à Tournai en 1427, a été peinte, plus tard, une image de femme. Quant au petit personnage du fond, dans le même panneau, il serait un représentant de la guilde des « Marriage brokers ». Deux autres articles sur l'iconographie du triptyque et sur son étude aux rayons X complètent le fascicule.

A la suite de l'achat du *Triptyque de Mérope* par le Metropolitan Museum, l'opinion belge semble s'émouvoir. On apprend que la Société des Antiquaires de Bruxelles a demandé au roi Baudouin de racheter l'œuvre et qu'une interpellation sur sa vente a été déposée au Sénat.

Le **Musée juif**, installé à New York dans l'hôtel Félix Warburg, a maintenant dix ans d'existence (cf. sur lui le Dr Fritz Neugass dans *Welt Kunst* du 1^{er} janvier).

Le **John Herron Art Museum** a acquis une petite peinture de Roeland Savery qui se place au centre de l'œuvre de l'artiste; le professeur Stechow le montre dans le *Bulletin* du Musée pour décembre.

Sur les fonds légués par M. Charles H. et Mme Mary F. S. Worcester, l'**Art Institute de Chicago** vient d'acheter une *Madone à l'Enfant* de Jean Mabuse. Le même musée a acheté un cabinet de marqueterie anglais ou irlandais du début du XVIII^e siècle (cf. *Bull. du Musée*, LI, 4, 1958).

En guise de présent de Noël, le **Fogg Art Museum** a reçu un splendide dessin de Robert Nanteuil (don de Mrs. Hubert Straus), et plusieurs dessins et peintures françaises du XVIII^e siècle (don anonyme). Les Joseph Pulitzers ont donné une belle peinture de Claude Monet : *Récifs à l'Étretat* (1880); M. James Namberg Rosenberg, une aquarelle de Signac (*La Rochelle*), et M. Henry Mc Ilhenny, une aquarelle exceptionnelle de Cézanne : *Vue de la montagne Sainte-Victoire*.

Un article de M. Henry S. Francis (*Bulletin of the Cleveland Museum*, déc.) commente l'entrée au **Musée**

de Cleveland de plusieurs dessins de Degas, acquisitions et dons.

Un tableau de Frank London (1876-1945) a été donné au **North Carolina Museum of Art**.

Dans le dernier *Bulletin* du **City Art Museum de Saint-Louis** (XLIII, n° 3) sont étudiés, par M. William N. Eisendrath Jr., quatre très beaux Hubert Robert, dont trois ont été donnés par Mrs. Frederic W. Allen, qui donnera le quatrième plus tard.

Le *Bulletin* de janvier 1958 du **Virginia Museum, Richmond**, publie une très belle *hydrie attique* en bronze, du IV^e siècle avant J.-C., que le Musée a achetée récemment sur le Williams Fund.

HOLLANDE

Le **Rijksmuseum** a acheté en Angleterre une très belle *nature morte* de Pieter Claes, signée et datée de 1629, en excellente condition. Elle représente l'atelier de l'artiste avec une table chargée d'antiques, de livres, d'une tête de mort; par terre une cuirasse, des livres, des instruments de musique.

M. D. F. Lunsingh Scheurleer étudie les problèmes des collections d'antiquités régionales ou locales réunies dans des **petits musées**. Il fait remarquer que ces petits musées se heurtent vite à des difficultés financières, et suggère de ne pas en fonder de nouveau sans l'avis du Comité d'Etat pour les Musées et sans l'autorisation du ministre de l'Éducation. Il traite ensuite des méthodes de présentation des costumes régionaux, comparant celles de Manchester et de Westminster à celle du Musée néerlandais du costume. C'est à la réouverture de ce dernier musée qu'est consacré aussi

un article de Mlle Petra Clariis (*Bull. van de Kon. Ned. Oudheid-Kundige Bond*, nov. 1957).

La « Bank Voor Handel en Scheepvaart » a offert au **Musée Roymans** le *Couronnement de la Vierge*, grisaille destinée au plafond de l'église des Jésuites à Anvers, détruite en 1718. Cette grisaille de Rubens a l'intérêt d'être de la main de Rubens, tandis que les peintures du plafond (au Louvre) sont peintes par ses élèves.

D'autre part, le Musée a acquis récemment, sur les fonds du legs Van Rede, une peinture de Raoul Dufy : *la Calèche au bois de Boulogne* (1909).

Une revue rapide de la collection de porcelaine chinoise du Musée est donnée dans le n° VIII, 3 (1957), du *Bulletin* par M. A. Werters.

Le **Musée de la province hollandaise, Drenthe**, l'architecture rurale de cette région et ses agglomérations forment l'essentiel du n° 15-16 du *Bull. van de Kon Ned. Oudheid-Kundige Bond*.

ROUMANIE

Le **Musée Zambaccian, de Bucarest**, qui a été donné à l'Etat par un éminent critique et collectionneur, M. K. H. Zambaccian, fête son dixième anniversaire. De hautes personnalités roumaines du monde des Arts ont exprimé dans *Arta Plastica* (IV, 3, 1957) l'intérêt qu'on doit porter à ce Musée, réunion exceptionnelle de tableaux, et notamment d'œuvres impressionnistes françaises.

SYRIE

Un concours international d'architecture pour le nouveau **Musée d'Alep** s'est clos après examen de 31 études. Le jury a retenu le projet de MM. Gregovac et Richter, architectes de Zagreb (*Annales archéol. de Syrie*, t. VI, 1956).

COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS

Le **docteur Josif Dona**, médecin des artistes, et grand amateur de peinture, est évoqué par M. Radu D. Rosetti dans *Arta Plastica* (Bucarest, IV, 3, 1957). Il a donné à l'Etat une merveilleuse collection de tableaux.

Un article spirituel d'**Ivone Kirk-**

patrick (*Times*, 23 déc. 1957) montre cet auteur en train de lire le *Guide des amateurs de peinture* par Gault de Saint-Germain (1816). D'après ce livre, il se compose une galerie imaginaire pour un millier de livres. Il est effrayé par le prix des Murillo (5 à 12 mille livres); mais il voit que Velasquez coûte

meilleur marché, et il s'achète un portrait de Philippe IV pour 250 fr., un Guaspere, un Véronèse et d'autres œuvres.

Dans un article très intéressant, Mme Paola della Pergola publie un document qu'elle a retrouvé au Vati-

can, dans l'*Archivio Segreto*. C'est une liste de tableaux vendus par le **prince Borghèse** d'alors à un Français, le sieur Durand (E. Durand?) en 1801. Elle en identifie plusieurs, et les retrouve dans divers Musées; ce sont le Moroni de Washington (*portrait d'homme*), le *Christ au tombeau* de Guerchin de la Na-

tional Gallery de Londres. Pour les autres, elle donne des indications qui permettront de les retrouver. Cet article en promet d'autres et annonce des études très nouvelles sur la Galerie Borghèse.

Plusieurs collections formées par des **hommes de lettres** contempo-

ains sont présentées avec goût dans le n° 41-42 d'*Actualité littéraire* (déc. 1957), sous le titre : *Trésors de rien*.

La résidence de **M. et Mme de Pombo de Oliveira**, à Madrid, meublée dans le style espagnol antérieur au XVII^e siècle est présentée dans *Connaissance des Arts* de janvier.

NOMINATIONS, PROMOTIONS, ANNIVERSAIRES

Par arrêté du 5 décembre 1957 (*J. O.* du 25 déc.), **M. Jean-Marie Casal**, diplômé de l'École du Louvre, licencié en droit, a été nommé conservateur des Musées nationaux et titularisé dans cet emploi, à compter du 1^{er} octobre, en remplacement numérique de **M. Varagnac**, nommé conservateur en chef.

M. Pierre Amiet, licencié ès lettres, titulaire du diplôme supérieur de l'École du Louvre, a été nommé conservateur stagiaire du Musée contrôlé de Chambéry (arrêté du 13 déc. 1957; *J. O.* du 1^{er} janvier 1958).

L'**Advisory Committee on the Arts**, dont nous avons annoncé la création à Washington, vient d'être constitué par la nomination de neuf membres : MM. Robert Montgomery, acteur, James A. Michener, homme de lettres, Gilmore Clark, architecte paysagiste, Summer Mc Knight Crosby, historien d'art, Lamar Dodd, acteur, Thor Johnson, George Murphy, acteur, Charles Nagel, directeur du Musée des Beaux-

Arts, et Mme Helen Crocker Russell, mécène.

Une erreur de rédaction nous a fait annoncer, dans la chronique de janvier, la nomination de **M. Richard N. Gregg** au poste de directeur du Toledo Museum of Art. M. Gregg est nommé Curatorial Assistant. C'est M. Blake-More Godwin l'actuel directeur du Musée.

M. Moreau S. Maxwell est conservateur du département d'Archéologie au Michigan State Museum.

Au Musée de New Mexico, à Santa Fé, **M. Fred E. Black** devient directeur des expositions et conservateur adjoint du département des Beaux-Arts.

A Miss Constance Moore, directrice du Delaware Art Center de Wilmington, depuis l'ouverture du musée en 1938, a succédé **M. Bruce St. John**, directeur adjoint et ancien directeur du Mint Museum of Art à Charlotte (N.C.).

M. Porter A. Mc Cray, directeur de l'International Council, au Museum of Modern Art, et du département des expositions, a été nommé trustee du musée.

M. Stanton Loomis Cathlin, Conservateur des collections américaines du musée de Minneapolis, a été nommé directeur adjoint de la Yale University Gallery, à partir du 15 février; le nouveau directeur, né à Portland en 1915, a eu une carrière déjà importante dans les musées depuis 1939. Il a écrit un livre sur l'art mexicain, et de nombreux travaux.

M. James Johnson Sweeney, directeur du Solomon R. Guggenheim Museum et président de l'Association des Critiques d'Art, a récemment été nommé Doctor of Fine Arts à Grinnell College, Grinnell, Iowa.

L'université de Pise a rendu hommage au **professeur Matteo Marangoni**, le 10 décembre dernier, dans une séance solennelle.

LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

M. Sidet, directeur des Musées de France, dans une lettre à *Arts* (4 déc. 1957), précise que les conservateurs des musées nationaux, lorsqu'ils étudient les objets en douane, ont pour but de sauvegarder l'intégrité du patrimoine national, et qu'ils remplissent bénévolement leur mission « sans considération de la qualité du propriétaire ». Quant aux faux qui sont exportés, il ne peut entrer dans leurs fonctions normales de les déceler.

Les professeurs, chefs de travaux et assistants des facultés reçoivent une **prime de recherche** (*J. O.* du 24 déc. 1957), qui n'est pas attribuée aux conservateurs de musées ni de bibliothèques.

Le Bundesrat, chambre haute du Parlement de Bonn, vient de confier au Conseil d'Etat l'étude d'une loi qu'il a rejetée et que le Président, le professeur Heuss, a signée. Il s'agit d'un texte chargeant une fon-

dation d'Etat de veiller sur les **trésors d'art dispersés en Prusse** entre les mains de municipalités ou de gouvernements provinciaux.

Les *Museum News* du 15 novembre consacrent quatre pages à la question de **M. Alonzo Landsford**, directeur du Isaac Delgado Museum of Art depuis 1948, à qui on a demandé de quitter son poste en mars 1957 avec deux mois de traitement d'avance seulement.

Une loi temporaire protège actuellement les **monuments néerlandais**; ses effets ne peuvent se faire sentir que jusqu'au 1^{er} janvier 1959. Une nouvelle loi, en discussion depuis

1955, va être promulguée; elle permet de protéger non plus seulement des maisons, mais des groupes d'immeubles, des villes, des villages. La Société royale, dirigée par

M. Th. Lunsingh Scheurleer, apporte diverses suggestions complémentaires (*Bull. van de Kon. Ned. Oudheid-Kundige, Bond*, nov. 1957).

CONGRÈS, ÉCOLES, CONFÉRENCES

M. Charles Picard, de l'Institut, membre de notre Conseil de Direction, fait à l'Institut d'Art et d'Archéologie, depuis le mois de janvier, une suite de conférences sur les **civilisations méditerranéennes** (la Tombe de Vix, du nouveau à Eleusis, au sanctuaire de Delphes, Juba II à Cherchel, le trésor de Kapici...).

○

Le rapport 1956-1957 du **Warburg Institute, de Londres**, vient d'être distribué. L'achèvement du nouveau bâtiment, le déménagement y sont annoncés pour février. Les cours sur la Renaissance ont été donnés par MM. Gombrich, Eitlinger, Mitchell; ainsi que des cours à l'Institut Courtauld sur l'art byzantin (Dr Buchtal), la peinture allemande (Dr Eitlinger), Botticelli et Ghiberti (Prof. Gombrich). Plusieurs membres de l'Institut ont donné également des cours à la Senate House, à l'Institut of Historical Research, à la Slade School, à Westfield Col-

lege, à la British Academy, etc. Parmi les assistants de recherches, on cite le Dr Lotte Labouky (sur le C^{ul} Bessarion), M. Christopher R. Ligota (l'inscription principale de l'arc de Constantin), notre collaboratrice Miss J. Montagu (la *Méthode* de Lebrun), Miss Rachel Toulmin (Mosaïques à Sainte-Praxède). Parmi les travaux en cours des Postgraduates, citons notamment les portraits de la reine Elizabeth (M. R. C. Strong), le ballet de cour en France au XVII^e siècle (Miss M. Mc Gowan).

Une série de conférences sur Raphaël a été donnée par Sir Kenneth Clark, MM. E. Gombrich, T. S. R. Boase, John White, J. Wilde, E. K. Waterhouse, A. E. Popham et Sir Anthony Blunt. D'autre part, le professeur H. Dieckmann a parlé de Gillot et les comédiens italiens, M. Meyer Schapiro de la théorie de l'expression dans la peinture moderne française (Seurat, Denis, Matisse), le professeur P. Underwood des fresques du XIV^e siècle dans la

Parecclesion de Kariye Djami à Constantinople.

○

M. Denis Sutton (dans des notes de voyage, *Financial Times*, 24 déc. 1957) explique l'**intérêt des Américains pour l'art** par un contact permanent entre l'œuvre et l'étudiant dans les universités; il donne en exemple le Fogg Art Museum attaché au *Campus* d'Harvard.

○

Une enquête faite auprès de douze musées sur **l'éducation par les musées** est publiée par la Walters Art Gallery. On voit que ce type d'enseignement doit être confié à des professionnels; mais aussi que les professeurs d'histoire de l'art ne doivent pas surcharger inutilement les programmes.

○

L'**Association des Musées d'Afrique du Sud**, présidée par M. R. Kirby, tiendra un congrès à Grahamstown du 28 avril au 2 mai 1958.

EXPOSITIONS

En juillet dernier, la **Commission de l'Icom pour les expositions artistiques**, s'est réunie dans l'intention de diminuer ces expositions et de recommander aux divers pays de coopérer à celles dont le niveau élevé sert le mieux la science et la culture. La Commission est présidée par M. Germain Bazin.

Nous voyons par le rapport publié dans le *Bulletin de l'Icom* pour octobre, que les thèmes retenus pour 1958 sont le *Rococo en Europe*, *Seurat*, *l'Art byzantin*, *Pisanello*, *l'Art lombard*, *l'Art hollandais du moyen âge*, le *Classicisme en Europe et en Amérique du Nord*. Pour 1960, une

exposition de peintures de Poussin aura lieu à Paris et à Rouen; une exposition du paysage romain et hollandais se tiendra à Bologne.

○

FRANCE

L'exposition **Kandinsky du Musée d'Art Moderne** fait l'objet d'un compte rendu dans la *Revue de Paris* de décembre 1957. L'auteur, M. Claude Roger-Marx, regrette une fois de plus « la mentalité de nos conservateurs et du corps enseignant... influencée par des doctrines venues de pays sans passé artistique et qui tiennent le mot *tradition* pour une offense ».

Le **Musée Cognacq-Jay** a exposé des **costumes persans anciens** à la fin de décembre dernier; l'exposition a été organisée par l'Administration générale des Beaux-Arts de Téhéran et l'Association France-Iran.

○

Une exposition de **gravures américaines d'aujourd'hui** a eu lieu au **Centre culturel américain** de Paris (déc.-janv.).

○

Au **Musée Jacquemart-André**, à la fin de 1957, une exposition importante a réuni vingt-quatre peintures et quarante-deux dessins de **Seurat**.

Cet hommage, réalisé par M. Daniel Wildenstein, directeur des Expositions du Musée, a frappé vivement les visiteurs (voir *Arts* du 20 novembre). M. J.-G. Domergue, directeur du Musée, a souligné qu'il s'agissait de la première exposition consacrée au Maître par un musée français; il a indiqué qu'au lieu de chercher à réunir les grandes peintures, il a voulu montrer des croquetons, des fusains, des études sur le vif, « un Seurat intime, sensible, spontané, poétique » (préface du catalogue simple mais intelligemment présenté, avec au verso une bonne notice biographique sur Seurat).

Une exposition **Flandre-Hainaut-Artois** est annoncée au Musée de Lille pour mai-juillet 1958.

Le Musée de Lyon présente la collection de gravures d'un amateur : **Images gravées de la beauté féminine**. Cet amateur, M. Louis Dunand, dans une jolie préface, explique que les figures nues sont chastes, car elles « suppléent au double geste pudique des Vénus de marbre en tenant, par le seul épanouissement de leurs formes, un langage à la hauteur des intelligences » (184 pièces, estampes).

Au Musée des Beaux-Arts de Rennes, Mlle Berhaut, conservateur, a exposé le **Miserere de Rouault** (11 déc. 1957-26 janv. 1958).

L'été dernier, une exposition d'art sacré a été réalisée au Musée de Valence par Mlle Beau et M. Bourbon. Elle groupait deux cent soixante-treize œuvres de la région, souvent inconnues.

ALLEMAGNE

Le Musée Wallraf-Richartz de Cologne expose, en mars, soixante-quinze peintures de la collection **Solomon R. Guggenheim**. La même exposition aura ensuite lieu au Musée des Arts décoratifs à Paris.

ANGLETERRE

Une grande exposition de peintures et d'aquarelles du paysagiste **William Marlow** (1740-1813) a eu lieu à la Guildhall Art Gallery.

Une exposition est faite au Musée de Newcastle en souvenir de **C. Bernard Stevenson**, conserva-

teur durant cinquante ans et grand connaisseur (1873-1957).

Une marine de Courbet figurant sous le n° 28 à la récente exposition **Daumier, Millet, Courbet**, de la **Glynn Vivian Art Gallery de Swansea**, y a été volée. Elle est reproduite dans le 20^e *Bulletin des Amis de Courbet*.

AUTRICHE

M. Trapp, directeur de l'Administration des Beaux-Arts du Tyrol, prépare actuellement une grande exposition commémorative de l'Impératrice **Marie-Thérèse**, qui sera montrée pendant l'été 1958 au Palais impérial d'Innsbruck. L'exposition aura pour siège les appartements privés du palais impérial, auquel le public n'avait pas accès jusqu'ici.

BRESIL

En novembre 1957 plus de cent dessins et estampes de la collection de l'« **Albertina** » de Vienne étaient exposés à la Bibliothèque nationale de **Rio de Janeiro**. Avant d'être réexpédiée à Vienne, l'exposition a été pendant quinze jours à São Paulo.

CANADA

Une exposition d'argenterie anglaise (**English Domestic Silver**), organisée par Mrs. G. E. P. How et M. H. P. Rickard, a eu lieu au **Royal Ontario Museum**. Elle a été inaugurée par le gouverneur général du Canada le 13 janvier. Elle commence avec des cuillers de la fin du XIII^e siècle et va jusqu'à l'époque contemporaine. S. M. la reine d'Angleterre, le Goldsmiths Hall, Gray's Inn, la Banque d'Angleterre, le King's College de Cambridge ont prêté des pièces importantes, mais l'exposition doit beaucoup à la collection de feu lord Lee of Fareham, actuellement à Hart House (Université de Toronto).

ETATS-UNIS

Au Museum of Modern Art de New York sont exposées les nouvelles acquisitions, soit environ cent pièces de trente artistes de dix pays exécutées dans les soixante dernières années.

Les œuvres de l'architecte visionnaire espagnol **Antoni Gaudi** (1852-

1926) sont exposées au même musée sous forme de photographies. Le professeur Henry-Russel Hitchcock, chargé de les commenter dans l'introduction du catalogue, insiste sur leur rôle dans la lutte contre l'académisme.

Cet hiver, la **Morgan Library** montre soixante-quatre manuscrits médiévaux d'Europe centrale.

Une exposition consacrée au début de **Piet Mondrian** a eu lieu au **Solomon R. Guggenheim Museum** en décembre 1957-janvier 1958. En février et mars l'exposition s'est transportée au Musée d'Art de San Francisco.

Une exposition de peintures et de sculptures de **Thomas Eakins** (1844-1916) a eu lieu en janvier-février à l'**American Academy Art Gallery de New York**.

L'exposition d'art allemand qui a eu lieu successivement à **New York** et à **St. Louis** a donné lieu à la publication de deux ouvrages : le catalogue, *l'Art allemand du XX^e siècle* et l'étude générale du professeur Kuhn, *l'Expressionnisme et l'Art abstrait allemands*, que publie l'Harvard University Press.

Le Musée des Beaux-Arts de Boston expose les gravures d'un homme qui n'a jamais rien vendu, ni rien exposé, **Herman Roessler** (1890-1955), qui a vécu à New York et dans le Maine, et a gravé des estampes dans le goût de Jacques Villon.

En janvier, le **Fogg Art Museum** a ouvert une exposition de dessins de la collection de **M. Curtis O. Baer** de New York (réunie depuis dix ans); Mlle Agnès Mongan dans la préface du Catalogue déclare admirer « le savoir, l'enthousiasme et la patience » des collectionneurs.

Une exposition de feu **Bradley Walker Tomlin** a été organisée par les musées de l'Université de Los Angeles et le **Whitney Museum of American Art**. Un catalogue était accompagné de notes sur l'artiste par M. Philip Guston.

Le **Minneapolis Institute of Arts** a fait une grande exposition sur le thème de Noël.

Une exposition célébrant le 75^e anniversaire de **Picasso** a été organisée au **Musée de Philadelphie** par M. Alfred H. Barr Jr. Elle occupe quinze des salles du premier étage, et les trois cents œuvres sont choisies surtout dans la période qui suit le fameux *Guernica* de 1937. Elle a été vue au Museum of Modern Art cet été (300.000 visiteurs) et à l'Art Institute de Chicago (116.500 visiteurs). Un catalogue avec trois cents reproductions permet de conserver le souvenir de cette manifestation exceptionnelle.

Une nouvelle exposition internationale pourra être réalisée à Pittsburgh, au **Carnegie Institute** grâce à une somme de 110 mille dollars donnée par le Allegheny County (Pa). Ces expositions de Pittsburgh, qui avaient commencé en 1896, avaient été interrompues, faute de fonds, depuis la guerre.

Une exposition de dix-neuf **meubles anciens** américains, prêtés par la Yale University Art Gallery et venant de la Mabel Brady Garvan

Collection, est organisée au **North Carolina Museum of Art**, de Raleigh.

Une exposition circulante d'**art populaire** est organisée par la Smithsonian Exposition afin d'être montrée à Bruxelles dans le pavillon des Etats-Unis. Il s'agit de soixante-quinze peintures et sculptures du XVIII^e et du XIX^e siècle.

Une exposition des chefs-d'œuvre de l'**art coréen** a eu lieu à la **National Gallery de Washington**. Organisée sous les auspices du gouvernement coréen et sous la direction de M. John Walker, elle va circuler en Amérique. Les œuvres d'art réunies vont de 200 ans avant Jésus-Christ à 1900, et concernent surtout la période de Koryo (IX^e-XIII^e siècle, porcelaines). La période des Yi (1392-1910) est surtout riche en peintures.

Au **Worcester Art Museum** une exposition de soixante-quatre **estampes**, presque uniquement européennes, a eu lieu en décembre.

HOLLANDE

Au **Stedelijk Museum d'Amsterdam** a été organisée une exposition

de l'artiste russe **Kasimir Malevitch** (1878-1935).

ITALIE

Une exposition **Ovide** est annoncée à **Sulmona**, sa ville natale.

POLOGNE

MM. Tadsenz Dobrowolski et Jerzy Sienkiewicz ont fait le point de façon opposée, sur deux expositions sur le peintre polonais **Piotr Michalowski**, à l'occasion de son centenaire, à **Varsovie** et à **Cracovie**. Celle de Cracovie, de type didactique, avait un catalogue, un essai de datation (d'autant plus méritoire que l'artiste ne signait jamais). Celle de Varsovie consistait en la présentation de cinq cents peintures (*Sztuka I Krytyka*, t. III, Varsovie, 1957, n° 2).

ROUMANIE

A l'occasion du cinquantième anniversaire des **insurrections paysannes** de 1907 et du 5^e centenaire du couronnement d'Etienne le Grand, deux expositions ont été organisées en Roumanie; on y a vu non seulement des documents, mais une série d'œuvres d'art (cf. Petin Comarnesco dans *Arta Plastica*, t. IV, p. 3, 1957).

LIVRES ET TRAVAUX

ANTIQUITÉ.

Le remarquable volume de M. Ernest Will sur le *Dôdékathéon de Délos* (de Boccard, 1955, 191 p., 63 fig., XXV pl.) fait l'objet d'une importante recension de M. H. Gallet de Santerre dans la *Revue archéologique* de juillet-septembre.

Les fouilles ayant, pour but la découverte de la métropole antique d'*Ephèse* en Turquie, que l'Académie autrichienne des Sciences avait commencées au début du siècle et qui avaient été reprises depuis 1954 par l'Institut archéologique autrichien sous la direction du professeur Franz Miltner de Innsbruck, ont continué en 1957. Les travaux ont eu pour résultat principal de dégager les rues situées entre les Termes de Scholastica, découvertes l'an dernier, et le Prytanée, siège de l'administration municipale. Le terrain couvert par ces travaux s'étend sur plus de

200 mètres carrés, ce qui rendait nécessaire le déblaiement d'environ 20.000 mètres cubes de débris. En dégagant ces déblais, on a fait un grand nombre de trouvailles, dont plusieurs statues de dieux et d'empereurs antiques bien conservées, une mosaïque multicolore datant du IV^e siècle, ainsi que de nombreuses inscriptions et des ustensiles. Outre le déblaiement on a commencé de vastes travaux de reconstruction et de conservation sur les ruines dégagées du sol. Il s'agit entre autre d'un temple de l'empereur Hadrien (117-138 a. d.) et de la grande basilique de Saint-Jean, construite par l'empereur Justinien (527-565) à l'emplacement considéré dès le II^e siècle comme le site du tombeau de saint Jean.

La *mosaïque de Philippopolis* du Musée de Damas est étudiée par M. A.-J. Festugière dans la *Revue*

des Arts (sept-oct. 1957). L'auteur y reconnaît le thème de la Vie et la Mort de l'homme, en connexion avec Aïôn, le Temps éternel; il y voit un témoignage de la culture philosophique des bourgeois de Syrie.

Le professeur Giulio Jacopi, surintendant des antiquités de Rome, continue ses fouilles dans la *grotte de Tibère à Sperlonga*, près Terracine. Il a découvert une seconde piscine qui formait avec la première un Nymphaeum, et devait servir à des jeux ou des spectacles. Une inscription d'un Faustinus, riche amateur, ami du poète Martial, montre que c'est lui qui a orné la grotte de statues, et décrit celles-ci, qui représentent le combat d'Odysseus contre le monstre Scylla.

MOYEN AGE.

Notre collaboratrice Mlle M. Pré, conservateur des Musées de Laval, a

retrouvé sur les murs de l'église d'*Asnières-sur-Vesgre* de nouvelles peintures du XIII^e siècle.

La « Loge de Mer » de *Perpignan*, datant en partie du XIV^e siècle et en partie du XVI^e siècle a été restaurée par M. Stym-Popper, qui présente son travail et de nombreuses photographies dans les *Monuments historiques* de juillet-septembre.

Un article remarquable de M. A. de Schryver (*Annales de Bourgogne*, 1957, t. I) complétant l'ouvrage de Mlle Beaulieu et de Mme J. Baylé, est une importante contribution, fondée sur des textes d'époque, à l'*histoire du costume*. Les dates du costume à la Cour des ducs de Bourgogne sont capitales pour l'étude des peintures de cette époque. M. de Schryver étudiera plus tard pour les lecteurs de la *Gazette* quelques aspects de la question.

Dans une séance de la section Bibliophilie de l'Association des Bibliothécaires français du 20 juin 1957, Mlle Hébert a fait une communication sur *les rapports entre les Xylographies et la gravure d'illustration à la fin du XV^e siècle*. Elle voit dans certaines de ces xylographies encore peu étudiées le style d'un atelier de gravures d'illustration qui travaillait dans « les Livres d'Heures que Pigouchet imprima pour Vostre ».

Une grisaille en trompe-l'œil, large de 5 m, simulant le tombeau de *Philippe de Savoie*, conseiller des ducs de Savoie et de Bourgogne, mort en 1458, est classée maintenant à Saint-Maurice d'Annecy. Elle est restaurée par les *Monuments historiques*.

Une peinture de la « *Vierge à l'Enfant* » de Simone Martini a été retrouvée dans la petite église de Lucignano d'Arbia près de Sienne; elle était cachée depuis le XVI^e siècle par un tableau sans intérêt qu'on avait mis devant. Le professeur Enzo Carli, surintendant des galeries et monuments de Sienne la donne sans aucun doute au Maître. Il a annoncé aussi que le ministre de l'Éducation italien a décidé d'acheter par droit de préemption l'ermitage de San Leonardo al Lago qui contient la seule fresque connue de Giovanni di Paolo et où peut-être d'autres œuvres

seront révélées lorsque les murs seront nettoyés.

Un article sur *Filippino Lippi*, à propos de son 500^e anniversaire est donné par le Dr Werner Cohn, de Florence, dans *Weltkunst*, 1^{er} janvier.

De très bonnes photographies, dans le *Courrier de l'Unesco* (déc. 1957), permettent de se faire une idée de l'art des Mayas, des icônes russes, de l'art cingalais et de l'art tchèque, à propos de manifestations récentes ou de livres qui viennent de paraître.

Un plateau d'accouchée italien provenant de la Récupération artistique et attribué au Musée Calvet d'Avignon, a été reconnu par M. E. Castelnovo comme une œuvre de « *Cecchino da Verona* », étudié autrefois par M. R. Longhi.

RENAISSANCE.

Le *Temple d'Honneur et de Vertu* de Jean Lemaire de Belges (paru en 1504) est réédité très utilement par M. Henri Hornik (éd. Droz, 1957, in-16, 138 p.). On sait que ce poème commence par une pastorale qui rappelle un spectacle auquel l'auteur a assisté à la cour de Pierre de Bourbon et d'Anne de Beaujeu, et que le sonnet qui termine l'œuvre contient la description détaillée d'un projet de monument en l'honneur du duc de Bourbon. Des livres précieux comme celui-ci échappent trop souvent à l'attention des historiens d'art.

M. Guy de Tervarent étudie la signification de chacun des sujets de la *galérie François-I^{er}* peinte par Rosso à Fontainebleau, et il leur trouve des sources possibles. Mais il doit reconnaître que « derrière, se dresse une ombre savante qui prenait plaisir à guider sa main ». Cette ombre reste mystérieuse (*les Enigmes de l'Art*, t. IV, *l'Art savant*, 1957). Nos collaborateurs M. et Mme Panofsky nous promettent un article sur le sujet, et peut-être une identification.

M. André Chastel étudie dans *l'Œil de Noël les perspectives urbaines* qu'on voit retracées par les marqueurs italiens du XV^e siècle, et nous fait espérer un corpus des marqueures italiennes, qui fait défaut.

André Pieyre de Mandiargues, *les Monstres de Bomarzo*, phot. de Glas-

bert, Grasset, in-8°, 46 p., 36 pl. — Dans un style alerte et avec enthousiasme l'auteur nous raconte sa découverte de ces « grands monuments bizarres » en Italie, dans la province de Viterbe. Ce sont de grandes figures sculptées, des monstres, des animaux, des déesses d'une étrangeté frappante. M. P. de Mandiargues précise qu'ils sont sculptés autour de 1564 pour le duc Pierre-François Visconti qui avait, non loin, un palais, et qu'ils utilisent des blocs énormes de tuf épars dans le domaine. Ces monstres lui permettent des considérations sur le beau et l'étrange, sur la malédiction qui frappe les grands créateurs de formes. Ne devrait-il pas nous dire, aussi, que ce sont des sculptures de jardins, dont on retrouverait, sinon l'équivalent, du moins l'approchant dans les jardins Boboli de Florence. Ces sculptures de jardins méritent une étude d'ensemble, car c'est en effet là que s'est réfugié le genre grotesque, et le livre sur Bomarzo est le bienvenu.

Le Dr Buchner, ancien directeur du Musée de Munich, et autorité internationale sur Dürer, ne croit pas à l'authenticité du *Saint Jérôme*, récemment « retrouvé » par M. David Carritt chez sir Edmond Bacon. M. Léonard Koetser, le marchand londonien, est de son avis.

XVII^e SIÈCLE.

Une peinture de Louis Le Nain, *Saint Michel dédiant ses armes à la Vierge*, a été classée à l'église Saint-Pierre de Nevers. Elle vient du Musée des Monuments français de Lenoir.

Une autre peinture de même provenance, une *Visitation*, de l'atelier des Le Nain, offerte au duc Decazes, et placée par lui à l'église de Saint-Denis-de-Piles (Gironde) a été classée aussi. Il s'agit peut-être de celle qui est citée dans la note 12 de l'article sur l'inventaire de Mathieu Le Nain par M. G. Wildenstein et qui était signalée au début du XIX^e siècle comme envoyée à Libourne (*G. B. A.*, avril 1955).

Les peintures du chevet de *Saint-Pierre de Nevers* ont été remises en état par M. Nicaud; il s'agit d'une décoration exécutée entre 1684 et 1691 par le Bolonais Giovanni Gherardini, assisté par Battista Sabadini (voir les articles de MM. Verrier,

Lablaude et Nicaud dans les *Monuments historiques* de juillet-sept. 1957).

Le Synode de Cracovie en 1621 a pris la résolution de faire enlever des églises des tableaux sur les thèmes contraires au dogme catholique ou pouvant provoquer le scandale (*Adam et Eve, Sainte Madeleine, les Trois Maris de sainte Anne, le Christ sous la forme d'un agneau, la Vierge « de manière laïque »*). Il décidait encore qu'aucun tableau ne serait placé dans une église sans l'approbation de l'évêque ou d'un commissaire. Les œuvres anciennes abimées par le temps devront être brûlées (voir un intéressant article de Wladyslaw Tomkiewicz dans *Stuka I Krytyka*, t. III, Varsovie, 1957, n° 2).

M. Jarsmir Neumann, dans une récente monographie (Prague, 1956, 56 p., 36 pl.), comme dans un article de l'année dernière (paru dans la revue *Umeni*), étudie Karel Skreta, célèbre peintre tchèque, né en 1610 et qui a séjourné longtemps à Rome; il croit reconnaître dans deux des œuvres peintes par lui (Musée de Prague) un portrait de Sandrart et un de Poussin.

Le reconstruction de Saint-Malo, détruite par les bombardements allemands et américains est présentée par son auteur M. Raymond Cornon (*Monuments historiques*, juill.-sept. 1957), qui s'est acquitté de sa tâche difficile avec beaucoup de goût.

Une utile petite biographie bien illustrée de l'architecte italien Guarino Guarini (1624-1683) a paru à Milan (Electra éd., 1956, 9 fig., 64 pl.).

M. Yvan Christ a eu « la douleur et la honte » de trouver dans la cour des Invalides, « sous un ignoble appentis qui s'écroule à moitié et que ferment des planches brisées », les quatre statues de Desjardins qui encadraient le soubassement de la statue de Louis XIV sur la place des Victoires (*Arts*, 4 déc. 1957).

XVIII^e SIÈCLE.

M. Jean Démaret, architecte en chef et conservateur de l'Elysée, donne un bon article très illustré sur le Palais et le goût de ses hôtes (*Jardin des Arts*, Noël).

L'hôtel Claude-Marie Gagne de Perrigny à Dijon a été mutilé; la démolition de son orangerie détruit la perspective de sa cour intérieure (cf. M. P. Gras, dans les *Annales de Bourgogne*, 1957, t. I).

La propriété du Captain John Jolliffe Tufnell à Langleys (Essex) est étudiée par M. G. G. Ramsey dans le *Connoisseur* de décembre. Les archives sont conservées et permettent de connaître le fondateur, Samuel Tufnell, qui a acheté la terre en 1701 et s'est fait peindre en pied, par Enoch Seeman pour 12 livres; le château est du XVIII^e siècle.

Joseph Fernande, sculpteur brunois (1741-1799) est étudié par M. Emile Jacques dans un volume des *Mémoires de l'Académie de Belgique* (B.-Arts, t. X, t. 4, 1957, 131 p., 16 pl.). Il s'agit d'un artiste venu à Paris en 1763 dans l'atelier de Vassé, qui se fait remarquer par un bas-relief sur le mariage de Marie-Antoinette (1771), se lie avec Suvée, part à Rome avec lui (1772-1776), se rend ensuite à Vienne où il travaille, revient à Bruxelles où il est protégé par Charles de Lorraine et Marie-Christine et meurt à Bruges. L'étude porte sur « le mécénat autrichien », car peu d'œuvres de Fernande sont conservées, et, elles semblent, au dire des contemporains, assez médiocres. L'étude de M. Jacques, fondée sur des documents inédits, sera une utile contribution à l'histoire du goût, et des rapports franco-flamands au XVIII^e siècle.

La place de J.-B. Suvée (1743-1807) dans le classicisme français est analysée par M. L. Devliegher dans les *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, de 1956. Nous y voyons étudiés sa rivalité avec David, son œuvre, la liste de ses élèves; et l'auteur conclut que Suvée n'était pas un des grands réformateurs.

Un dessin de la collection Janos Scholz de New York, lorsqu'il a été exposé à la fondation Cini, à Venise, a permis à M. Michelangelo Muraro de rendre à Guardi une peinture d'autel de l'église de Roncago, qu'on considérait seulement comme « une chose agréable à voir », exécutée par un peintre inconnu (*Burl. Mag.*, janv. 1958). Dans le même article, il rend aussi à Guardi

un dessin du Metropolitan Museum attribué jusqu'ici à Sébastiano Ricci.

La mode « grecque » en Angleterre et Thomas Hope sont étudiés dans le numéro de décembre du *Connoisseur* par M. R. W. Symonds.

M. Jean Nicolier publie dans *Connaissance des Arts* de janvier un article sur les figurines de Niderviller (vers 1770-1806), et la manufacture animée par le sculpteur Paul-Louis Cyfflé et Lemire.

XIX^e SIÈCLE.

M. Maurice-Pierre Boyé rappelle l'attention sur le peintre de la Madeleine (1838) : Jules-Claude Ziegler (*L'Alchimiste de la Peinture religieuse au XIX^e siècle*, 1956, 18 p., ill.). Ziegler (1804-1856) a été peintre, céramiste, photographe, et n'a pas eu le temps de percer.

Sur un artiste méconnu, le colonel Langlois, peintre de batailles (1789-1870), voir le Dr Bureau dans *Art de Basse-Normandie*, 1956, n° 3.

Notre ancien collaborateur, le professeur Ch. Opreco, étudie dans *Arta Plastica* (Bucarest, t. IV, 3, 1957) comment Nicolae Grigoresco a retracé dans ses dessins et ses tableaux la guerre pour l'Indépendance roumaine (1877), dont il a suivi la campagne.

Le 20^e Bulletin des Amis de Courbet annonce, comme nous l'avons fait, que le 8 septembre 1957, sous l'impulsion de M. le professeur Roger Bonniot, ont été inaugurées deux plaques évoquant le séjour de Corot et de Courbet invités en Saintonge par Baudry (1852). Les fêtes du 15 août 1862 de Saintes sont évoquées dans le même numéro par M. Jean Thaumiaux, ainsi que le don anonyme de deux autographes à la Société.

Un article très nouveau de Mlle Marie-Louise Kemp, conservateur adjoint, concernant les jugements portés sur les œuvres de Cézanne depuis la jeunesse du Maître est donné dans les *News* du Baltimore Museum of Art (déc. 1957). Il est malheureux qu'un travail de cette importance, rédigé sous la direction du professeur Joseph C. Sloane, soit un peu perdu in.

Un beau volume de la collection *Connaissance des Arts* veut nous faire connaître le visage artistique du XIX^e siècle (*le XIX^e Siècle français*, Hachette, 1957, in-4°, 232 p., ill. en coul. et en noir). On y insiste sur deux facteurs déterminants : « l'indépendance du goût et le développement général des familles bourgeoises » qui amène une production de série. La peinture et surtout les arts décoratifs y sont présentés avec goût dans des pages de reproductions commentées.

Un article de Mme Simone R. Etienne a paru dans les *Etudes normandes* de 1956 (t. II) sur les impressionnistes et la Normandie.

M. André Dupuis, peintre de la Marine (Jean Kerhor) et secrétaire général de la Société de l'Histoire du Costume, a extrait des archives de la Société un très bon ouvrage, simple et objectif, sur une *Famille d'artistes, les Toudouze Colm-Leloir* (Grund, 1957, in-4°, 16 p., 32 pl.). Nous sommes heureux de retrouver les figures un peu oubliées de ces peintres dessinateurs de modes et illustrateurs, dont l'un, Maurice Leloir, fut assez célèbre pour que Douglas Fairbanks le fasse venir à Hollywood, malgré ses 74 ans, en 1927, afin de se documenter pour son film sur les *Trois Mousquetaires*. Cette famille est à l'origine du Musée du Costume et de la Société créée en 1907.

Une nouvelle traduction du livre de Rodin, *On Art and Artists*, avec introduction par M. Alfred Werner, a paru à New York (*Philosophical Library*, 1957, 252 p., 64 pl.).

La maison de campagne du maréchal Masséna, rue Jean-Dolent, est menacée d'expropriation et de démolition. Son propriétaire, le docteur Le Cœur et M. Georges Pillement essayent de la sauver, en évoquant non seulement le souvenir du maréchal de l'Empire dont le mobilier est encore conservé, mais celui de Renoir, qui est venu y peindre Mmes Le Cœur et Charpentier, dont les portraits ont été donnés au Louvre par leur famille (*Revue de Paris*, déc. 1957).

XX^e SIÈCLE.

Mme W. Javorska a retrouvé à Paris, chez un antiquaire, le *Journal*

du peintre polonais *Tadé Makowski*, mort en 1932 à Paris, où il vivait depuis vingt-quatre ans, et elle l'a fait acheter par l'Institut national d'Art de Varsovie. Ce *Journal* va de 1912 à 1931, mais concerne surtout les années 1912 à 1914. Makowski montre qu'il est lié avec Gromaire, Dubreuil, Goerg, Vlaminck, Segonzac; il analyse ses expériences cubistes, celles de Picasso, Matisse, Delaunay et Archipenko, et annonce que son contact avec la nature lui tient particulièrement à cœur. Il lit le *Journal* de Delacroix, il va au Louvre voir et revoir les Poussin et Rembrandt. Mme Javorska donne des extraits du *Journal* dont elle annonce l'édition prochaine. Puis M. Juliusz Starzinski analyse la peinture de Tadé Makowski et le développement de son talent. Le tout annonce un hommage prochain à l'artiste sous forme d'une exposition (*Sztuka I Krytyka*, t. III, Varsovie, 1957, n° 2).

Paris 1925. Texte d'Armand Lanoux, encyclopédie essentielle de R. Delpire, 1957, in-12 obl., 108 p., ill. — Des images nombreuses et bien choisies sont commentées avec esprit par les légendes et le texte de Lanoux. C'est un « Plaidoyer pour une époque pourrie », dont la fécondité d'invention fut extraordinaire : « Nous lui devons tout, nous l'admirons et elle nous agace... Plus que tout en 1925 la peinture compte. » L'éditeur a admirablement mis en page ces documents volontairement hétéroclites et excellents.

Quelques aspects de *Constantin Brancusi*, pionnier de la sculpture moderne, sont présentés par le sculpteur M. Pătrașcu dans *Aria Plastica* (Bucarest, t. IV, 3, 1957).

Une interview de *Diego Rivera*, prise peu avant sa mort par Gérard Lavallée, est donnée dans le *Jardin des Arts* de Noël. Selon lui, les peintres mexicains, formés à l'école française, ont vécu en contact direct avec le peuple de leur pays, ce qui a donné à l'art « un caractère passionnel, national, si profondément enraciné dans la terre qu'il acquiert une valeur universelle à cause de son humanité ».

Le calendrier de la maison Olivetti est consacré, cette année, à *Braque* dont il donne une reproduction en couleurs en tête de chaque

mois. La formule est intéressante, et les reproductions sont bonnes.

ICONOGRAPHIE.

A propos d'une récente exposition de René Bouché, Aldous Huxley considère qu'un *portrait* doit être une bonne peinture en même temps qu'un essai de pénétration de la vie intérieure du modèle et une représentation fidèle de son apparence.

M. Guy de Tervarent (*les Enigmes de l'Art*, t. IV, Bruxelles, 1957) identifie un tableau de Piero di Cosimo de la collection Kress à la National Gallery de Washington; ce n'est plus une « allégorie » quelconque, « le peintre a voulu montrer comment le corail fut semé dans la mer ». Il montre comment le portrait de Bernard dei Rossi, comte de Bercelto, peint par Lorenzo Lotto (1505), est recouvert par un panneau (aussi à la National Gallery de Washington), allégorie de la *Vertu*, qu'il explique avec pénétration.

Dans le récent numéro du *Bulletin du Musée Boymans* (VIII, 3, 1957), M. N. Van der Blom analyse l'inscription inscrite au bas du portrait d'écolier peint par Jean Van Scorel du Musée (1531). Il s'agit d'un aphorisme tiré des *Opuscula... Erasmo Roterodamo castigatore...*, *Catonis praecepta*, publié plus de quarante fois entre 1514 et 1531. L'auteur pense que cet aphorisme est lié à celui inscrit sur le papier que tient l'écolier, et en ignore la source exacte.

Notre collaborateur, M. Jean Bialostocki, donne des études iconographiques sur *Rembrandt* dans *Sztuka I Krytyka*, t. III, 1957, n° 2.

Une liste des artistes qui ont représenté des *scènes de Sport* (1650-1900) est donnée par Walter Shaw Sparrow dans son *Book of Sporting painters*.

Un charmant petit livre, aussi divertissant que plein de renseignements, *The Scallop (la Coquille; Etude du coquillage et de son influence à travers les âges)*, a été publié à Londres par la « Shell » Transport and Trading Company, pour fêter en 1957 le 60^e anniversaire de sa fondation. Edité par Ian Cox et écrit par huit spécialistes, le molusque est traité du point de vue étymologique, biologique, historique,

esthétique, iconologique et gastronomique.

Des photographies en couleur illustrent les sections biologique et gastronomique de ce livre, et des reproductions en couleur fournissent de nombreuses vues des différents arts dans lesquels la forme de la coquille a joué un rôle. Les auteurs et leur éditeur ont échappé admirablement à une tendance trop pédante qui aurait pu paraître normale en traitant un pareil sujet.

○

ESTHÉTIQUE

Ben Shawn, *The Shape of Content*, Harvard University Press, 1957, in-8°, 131 p., dessins dans le texte.

M. Ben Shawn, peintre américain, a fait des conférences récemment comme Charles Eliot Norton professeur, à Harvard. Il en tire ce livre qui pose une question très importante : les peintres peuvent-ils être professeurs d'histoire de l'art et les peintres doivent-ils suivre des cours d'art ? Selon lui, un artiste a quelque chose à apprendre dans une univer-

sié, mais il doit, avant d'y entrer, arracher des pommes de terre, ou entrer comme graisseur dans un garage ; lorsqu'il y est entré, il lui faut lire, regarder des peintures « honnêtement », et peindre. Le livre est plein d'aperçus ingénieux ; on y voit ce qu'on ne nous dit pas assez, que certains hommes d'affaires américains ont parcouru récemment les universités pour demander aux professeurs et aux élèves de donner plus d'importance aux humanités, car les savants manquent actuellement « d'imagination, d'un sens humain des choses ». Ailleurs, il insiste sur l'importance de Henry Moore et surtout de Calder.

○

ART ET LITTÉRATURE.

M. Guy de Tervarent (*les Enigmes de l'Art*), t. IV, 1957) reconnaît l'histoire de Théagène et Chariclée dans des tapisseries du palais de Frédéric VIII à Copenhague ; elles sont inspirées d'une édition illustrée parue en 1623. Les textes réunis par Göbel nous apprenant que deux ate-

liers ont tissé des suites de Théagène, « l'atelier rémois de Pepersack et l'atelier parisien des Van der Planken », c'est au dernier qu'il les attribuerait.

○

Sur l'activité du Musée Flaubert, de Rouen, voir le *Bulletin des Amis de Flaubert*, n° 8, pp. 46-48.

○

DIVERS.

M. George Isarlo annonce la création d'une nouvelle revue dont il sera le directeur : *Panorama Art*.

○

La libération de la Roumanie, le 23 août 1944, a permis au « patriotisme des artistes et des intellectuels » de se manifester. Un article sur les *Fruits de la Libération* l'explique dans *Arta Plastica*, t. IV, 3, 1957.

○

M. Pierre Verlet (*l'Œil*, numéro de Noël) montre les trésors des collections de la couronne de France, la continuité de leur inspiration, et il étudie les vestiges qui en subsistent.

NÉCROLOGIE

Le professeur Karl Lohmeyer, spécialiste du baroque franco-rhénan, est mort à Sarrebruck, âgé de 79 ans.

○

M. Edward Belden Greene, trustee du Musée de Cleveland depuis 1925, homme d'affaires et collectionneur, est mort récemment. Le *Bulletin* du Musée de Cleveland de décembre déplore sa perte, et cite sa collection de portraits en miniature, une des meilleures d'Amérique, donnée au musée.

○

Le Dr Dorner, qui est mort le 2 novembre à Naples, venait de publier un livre de souvenirs, *The Living Museum* (préf. par W. Groppius, N. Y. University Press). Né en Allemagne, il y a travaillé longtemps, et il a été directeur du Musée de Hanovre de 1920 à 1936, en même temps que professeur d'histoire de l'art et supervisant vingt-deux autres musées du nord-ouest de l'Allemagne. Il a installé dès 1925 dans son musée une salle d'art abstrait. Persécuté par les Nazis, il a dû quitter l'Allemagne pour la France, puis pour les États-Unis en 1937, et il a été nommé

directeur du Musée de Providence, puis professeur à Beunington College.

○

Une bonne notice nécrologique de Frank Kupka est donnée par Mme Lilian Lonngren dans les *Art News* de novembre.

○

M. E. I. Musgrave est mort en novembre à l'âge de 55 ans. Il avait été nommé directeur de la City Art Gallery de Wakefield en 1925, puis en 1946 il avait reçu la direction de la City Art Gallery de Leeds et de Temple Newsamhouse. Il s'était préoccupé de développer dans cette maison un Musée des Arts décoratifs (suivant l'impulsion donnée par Sir Philip Hendy), et il avait enrichi aussi son Musée.

○

M. Joseph Billiet, conservateur de la Malmaison, est mort au début de décembre. Il était né en 1886 à Lyon. Professeur, directeur de galerie, il avait prouvé son intérêt pour l'art et l'histoire lorsqu'il fut nommé vers 1925 conservateur du Musée de Cannes. En 1931, appelé dans les services de la Direction des Musées, il

devait s'occuper des Musées de province et, en 1940, de la protection des œuvres d'art. A la libération, nommé directeur général des Beaux-Arts, il passa, sur sa demande, au Musée de Malmaison, où il entreprit des travaux de restauration et organisa des expositions historiques.

○

On annonce la mort de Paul Véra à Saint-Germain-en-Laye ; décorateur, qui a fait autour de 1925 de bons cartons de tapisserie, et peut-être surtout amateur et dessinateur de jardins.

○

Henry Van de Velde (1863-1957). Peu connu en France, Henry Van de Velde, qui vient de mourir en Suisse dans sa 95^e année au mois d'octobre dernier, doit être tenu pour une des figures marquantes de l'art de notre temps. Né en 1863 à Anvers, il fut d'abord attiré par la peinture et la gravure ; il avait reçu à Paris les influences contradictoires de son maître Carolus Duran et de ses amis les peintres et les poètes symbolistes, lorsqu'il se fit connaître en exposant à Bruxelles avec le groupe des XX.

Cependant, aux approches de sa trentième année, ayant lu Nietzsche et Tolstoï et admiré les réalisations de William Morris, il subit une crise profonde et estime que son devoir est de faire pénétrer la beauté dans la vie quotidienne. Toutes les disciplines doivent, selon lui, s'organiser autour des arts décoratifs (conférence sur le *Déblaiement d'art* en 1894). Il en donne un exemple en construisant à Uccle, près de Bruxelles, sa maison « Bloemenwerf » dont il est l'architecte mais aussi le décorateur et le dessinateur du moindre bibelot. Cette réussite et la force de persuasion qui émane de sa personne convertissent à ses idées l'antiquaire parisien Bing qui, fin 1895, ouvre à Paris sa maison de l'« Art nouveau ».

Mais c'est en Allemagne que les idées de Van de Velde trouvent le meilleur accueil : après divers travaux à Berlin et en Westphalie, le grand-duc de Weimar le charge en 1902 de réformer les arts décoratifs et il demeure dans la ville de Gœthe jusqu'en 1917.

Divers ouvrages nous permettent alors de suivre l'évolution de sa pensée : *Die Renaissance in moderne Kunstgewerbe* (1901), *Von Neuen Stil* (1907), *la Formule de la Beauté architectonique moderne* (1916). Après avoir à la fin du siècle contribué à développer les excès du modern-style, il est un des premiers à prôner le retour à la simplicité des

lignes, aux structures visibles, à la « forme pure et rationnelle ». Il influence — on l'ignore souvent — la construction du Théâtre des Champs-Élysées et construit lui-même en 1914 le remarquable Werkbundtheater de Cologne.

Retiré en Suisse en 1917, il se rapproche d'un petit groupe pacifiste qui gravite autour de Romain Rolland et fonde un centre d'art à Uttwill sur le lac de Constance. L'année 1921 le trouve en Hollande près de l'industriel Kröller-Müller ; en 1925, il est nommé à la tête de l'Institut supérieur des Arts décoratifs qu'on vient de fonder à Bruxelles et qu'il dirigera jusqu'en 1948. Des années d'entre les deux guerres datent ses créations les plus marquantes parmi lesquelles le paquebot belge *Prince-Baudouin* (1930-1932) — dès 1903, il avait proposé les plans d'un transatlantique aux lignes audacieuses — la bibliothèque de l'Université de Gand (1934), le Musée Kröller-Müller en Hollande (1937). Il choisit de nouveau la Suisse pour y finir ses jours.

Jacques LETHÈVE.

Le grand artiste mexicain **Diego Rivera** est mort âgé de 70 ans à Mexico. Le *Times*, qui lui consacre une longue notice nécrologique (26 nov.), fait observer qu'on ne peut se faire une juste idée de ses œuvres puisqu'il n'existe pas de livre très illustré sur lui. Il rappelle sa for-

mation, ses voyages, ses peintures murales à Mexico depuis 1921, ses aquarelles de Russie (1927), et la commande d'une fresque que lui fit M. John D. Rockefeller pour le Rockefeller Institute de New York, représentant *l'Intelligence humaine contrôlant les Forces de la Nature*. Ce contrat fut annulé parce que Rivera voulut placer dans sa fresque un portrait de Lénine.

○

M. Heinrich M. Schwarz est mort à Rome, des suites d'un accident d'auto. Né en 1911, élève de Paul Clemen, il avait étudié l'histoire de l'art à Hambourg et Bonn, où il reçut son diplôme universitaire en 1936. Il passe un an à Rome, puis revient à Bonn, où il publie une *Bibliographie de l'art rhénan* (1938). Il sera, de 1938 à 1943, assistant à la Bibliothèque Herziana de Rome. Puis il poursuit des recherches sur l'art du Sud de l'Italie, et sera nommé conservateur des Antiquités du Palatinat. Il publie alors deux livres sur les monuments du Palatinat. De 1942 à 1944, il avait publié des articles sur l'architecture en Calabre et en Sicile au temps des Normands.

○

Le grand historien français de la numismatique, **M. Adrien Blanchet**, membre de l'Institut, est mort récemment.

THÈSES ET TRAVAUX DES DERNIÈRES ANNÉES DANS LES UNIVERSITÉS ALLEMANDES

TABLE PAR ÉPOQUES ET PAR SUJETS

Grâce à la permission spéciale de la *Kunst-Chronik*, nous donnons ici une liste par sujets des thèses soutenues récemment et à soutenir dans les universités allemandes. La prospection en vue de réunir ces très précieux renseignements a été faite par le Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich ; la revue l'avait publiée par ordre alphabétique d'universités (n° d'août, pp. 219 à 239). Nous la donnons par époques et par sujets traités, ce qui permet de voir que l'intérêt principal des jeunes érudits allemands et de leurs professeurs se porte sur le Moyen Âge, sur la Renaissance et sur le Baroque. Les études sur l'architecture, la construction sont plus nombreuses que celles sur la peinture ou les arts mineurs. Le XIX^e siècle français, si en vogue parmi les étudiants français ou anglo-saxons, est presque entièrement abandonné. Les études iconographiques sont toujours très nombreuses. Faisant suite à la liste des thèses de l'Université de New York, à celle des thèses de l'École du Louvre, et aux indications sur l'Institut Courtauld, l'Institut Amatler, l'Institut d'art polonais de Varsovie, la présente liste donne un état intéressant des études, et fournit des renseignements sur leur orientation.

ANTIQUITÉ

Les escaliers sacrés sur le Kreuzberg de Bonn,
par W. SCHULTEN (Bonn).

MOYEN AGE

Comparaison entre l'art arménien et géorgien et l'art architectural et ornemental de l'Islam, par E. NEUBERT (Leipzig).
L'architecture du Haut Moyen Age allemand comparée aux représentations picturales, par F. W. KRAHE (Berlin).
L'architecture du cloître au Moyen Age, par H. MAGRIUS (Leipzig). ○
La Basilique romane de Bechtheim près de Worms, par H. HUTH (Heidelberg).
Le dôme de Lübeck. Recherches sur sa construction au Moyen Age (1173-1341) et son histoire artistique, par W. VENZMER (Hambourg).
La construction et l'histoire de l'église Sainte-Catherine-d'Osnabrück, par S. SAKZLABB (Göttingen).
Construction des fondations de l'église du monastère Saint-Martin-de-Zyfflich, par L. SCHAEFER (Bonn).
Les églises de châteaux en Westphalie à la fin du gothique, par E. MUNDT (Munster).
Les châteaux-forts et leur fonction d'habitat. Etude sur l'histoire des habitats au Moyen Age en Europe, par W. KIESS (Stuttgart). ○
Les vieux hôtels de bois en Allemagne du centre, par G. HUTSCHENREUTHER (Dresde). ○
L'Hôtel-de-Ville de Frankfort, par W. SAGE (Frankfort).
La plastique du style Plantagenet de 1170 à 1250, par L. SCHREINER (Munster).
Le retable de l'Empereur Henri II à Bâle. Essai d'interprétation et de localisation, par T. BUDDENSIEG (Cologne).

La plastique de Parler à Vienne, par A. KOSEGARTEN (Fribourg). ○
Le maître sculpteur de Constance à la fin de l'époque gothique et son rapport avec Niklaus Gerhaert, par W. DEUTSCH (Heidelberg).
Les stalles aux XIII^e et XIV^e siècles en Allemagne du centre, par I.-L. VORBRÖDT (Jena).
Principes de composition de la peinture de plafonds romane, par R. STORZ (Tubingen). ○
L'Ecole picturale du Roi Milutin, par H. HALLENSLEBEN (Marbourg). ○
Etudes critiques des dessins de Matthias Grünewald, par G. JACOBI (Cologne).
La Bible de Cologne, par H. REITZ (Cologne). ○
Les reliefs de la Cathédrale de Tolède, par W. RALL (Tubingen). ○
Les chapelles doubles du Moyen Age en France, par I. SUCK (Frankfort).
La façade de la Cathédrale d'Angoulême, par T. BREUER (Munich).
J.-A. Ramboux et l'art italien primitif, par H.-J. ZIENKE (Frankfort). ○
Cimabue et les peintres du XII^e, par P. BEYE (Fribourg).
Sculpture napolitaine à la fin du Quattrocento, par H. LEPPEN (Tubingen). ○
Gentile Bellini, par Ch. PUDELKO (Bonn). ○
Konrad Witz, analyse et histoire de sa peinture, par H. ROTGEN (Marbourg).
Anthonis Blocklandt van Montfoort, par I. JOST (Cologne). ○

RENAISSANCE

Les édifices profanes du XVI^e dans le Sud de l'Allemagne et les Alpes. Principes régissant leur emplacement pendant la Renaissance Allemande, par A. GEBESSLER (Münich).
Le château Renaissance d'Heiligenbert (Bade), par H.-J. ECKERT (Stuttgart). ○
La maison cloisonnée en sapin, aux XV^e et XVI^e siècles, par H.-B. THEOPOLD (Marbourg). ○
Crépis et couleurs des bâtiments de la Renaissance dans la Haute Weser, par E. PFANDER (Hanovre).
Etude du monument funéraire aux XV^e et XVI^e siècles en Italie du centre, par K. GALLWITZ (Göttingen).
Bartholomäus Spranger, par K. OBERHUBER (Tubingen). ○

L'Apocalypse de Durer. Etude sur la genèse des détails et sur le problème des réimpressions, par K. ARNDT (Göttingen).
Les premiers dessins de Lucas van Leyden, par H.-G. WACHTMANN (Munster). ○
Alexandre Allori, peintre florentin du début du XVI^e siècle, par D. HEJKAMP (Cologne).
Les dessins de Bernardino Poccetti, par W. VITZTHUM (Munich).
Etude sur les églises de Francesco di Giorgio, par G. FEHRING (Würzburg).
Conrad Faber von Creuznach, par W. BRUCKER (Frankfort). ○
Jakob Seisenegger, par K. LOCHER (Fribourg). ○

NOTA. — Le signe ○ indique les thèses en cours.

XVII^e SIÈCLE

Études sur les représentations d'événements dans la peinture hollandaise du XVII^e, par A. DOHMANN (Rostock).

Étude sur Nicolas Berchem, par E. SCHAAER (Cologne).

Étude critique sur Bernini, par L. WELCKER (Cologne).

Johan Carl Loth, 1632-1698, par G. EWALD (Fribourg).

Les maisons bourgeoises classiques à Güstrow et le maître maçon David Anton Kuhfahl, par L. KOHLERT (Greifswald).

Rapports des séances de l'Académie de France au XVII^e siècle, par L. HERMELER (Munster). ○

XVIII^e SIÈCLE

Les églises jésuites de Büren en Westphalie, par G. DEGLAU (Cologne). ○

Les églises rococo de Bavière, par B. RUPPRECHT (Munich).

L'escalier de l'Hôtel-de-Ville de Potsdam, par F. MIELKE (Dresde).

Illusion et naturalisme dans la décoration intérieure des dernières années du XVIII^e siècle, par H. MÜLLER (Göttingen).

Chaires baroques en Haute-Souabe, par J. UHLWORM (Berlin). ○

L'évolution de la chaire en Belgique aux XVII^e et XVIII^e, par U. NOPPENY (Bonn). ○

Les orgues du Sud aux XVII^e et XVIII^e siècles, par H. WEIERMANN (Munich).

Château et jardins baroques du Margraviat de Bayreuth, par U. FRENZEL (Erlangen). ○

Théâtre d'eau et fêtes d'eau du Baroque, par J. SCHLICK (Göttingen). ○

Le vase baroque dans l'art des jardins en Allemagne, par S. DAVID (Göttingen). ○

Anselm Franz, Baron de Ritter à Gronesteyn (1692-1765), par G. JAHN (Bonn).

Le Père Desiderius Lenz, théorie et œuvre, par M. DREESBACH (Munich).

Pierre-Louis-Philippe de la Guépière, par H. KLAIBER (Munich).

Les usines de cotonnades en Saxe, origines des fabriques, par S. KRESS (Dresde). ○

Anton Raphaël Mengs, par D. HONISCH (Munster). ○

Les dessins de H.-J. Füßli sur son époque avec un catalogue descriptif de ses albums romains du British Museum, par G. SCHIFF (Cologne).

XIX^e SIÈCLE

Saint-Paul-de-Leipzig église et université, par E. HUTTER (Leipzig). ○

Le début du Néogothique dans le domaine saxon, par P. KORNELI (Dresde). ○

La genèse du portrait chez Friedrich-Gaspard David, par H. BORSCH-SUPAN (Berlin). ○

Le graphisme de Ferdinand Kobell, par D. SCHWEIZER (Tubingen). ○

Eduard Magnus, par L. GLASER (Berlin). ○.

Degas et l'influence japonaise, par Y. SHINODA (Cologne).

Van Gogh et l'Allemagne, un essai sur le thème : l'Art et le public, par W. ECKHARDT (Heidelberg).

Les portraits de Böcklin, par R. ANDRÉE (Cologne). ○

ARCHITECTURE

Les voûtes et leur évolution, par H. MEUCHE (Greifswald).

L'évolution des piliers de soutien dans le travail de la briques, par L. WILDE (Greifswald).

Les donjons. Histoire des motifs et des problèmes de style, depuis l'art oriental ancien jusqu'au style roman, par P. FEIST (Halle).

Le donjon, par W. HAUBENREISSER (Tubingen). ○

Naissance et typologie des tympanes, par H. HOLLANDER (Tubingen). ○

L'administration du bâtiment au Pays de Bade, par U. BATE (Karlsruhe). ○

L'habitat dans les régions montagneuses à la fin du XIX^e siècle, par H. OSSENBERG (Stuttgart). ○

La législation locale de l'architecture et son influence

sur la physionomie d'une ville, avec Dresde comme exemple, par B. GEYER (Dresde).

Le travail du métreur dans l'art de construire en Allemagne jusqu'à 1350, par G. KIESOW (Göttingen).

Les chapelles-tours depuis le VIII^e, par M. SCHOTT (Munster).

La construction du bloc en haute et basse Lusace, par E. DEUTSCHMANN (Dresde).

Évolution des chœurs en Allemagne, par H.-J. KUNST (Marbourg). ○

Rapports entre l'architecture et la décoration dans les Cathédrales du Nord de la France, par H. WEBER (Hanovre).

Les monuments publics en Haute Lusace, par H.-D. KARCH (Dresde). ○

ICONOGRAPHIE

- Iconographie des Tours babyloniennes, par B. SAUERLANDER (Marbourg). ○
- La représentation divine dans l'art du Haut Moyen Age, par D. FEDERMUTZ (Tubingen). ○
- Recherches sur les représentations de Dieu le père, accompagnées d'une notice sur son interprétation en Orient et en Occident, par I. CORRELL (Heidelberg).
- Iconographie de Tobie depuis l'Antiquité jusqu'au Haut Moyen Age, par H. KAYSER (Munster).
- La mort du Christ dans l'église Saint-Georges-d'Oberzell, par W. BECKER (Cologne).
- Iconographie des miracles de la Pentecôte d'après différentes représentations de manuscrits du Moyen Age, par S. SEELIGER (Munich).
- Notre très chère Madame Kindbett (étude iconographique de la représentation de Marie accouchée), par J. SCHEWE (Kiel). ○

- Iconographie de la légende de Marie-Madeleine, par M. JANSENN (Fribourg). ○
- Le cycle iconographique dans le chœur de la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle, par H.-P. HILGER (Cologne).
- Étude iconographique sur la châsse de Sainte Elisabeth à Marbourg, par E. DINKLER VON SCHUBERT (Marbourg).
- Saint Eloi et ses différentes représentations comme patron des orfèvres et des forgerons, par K. V. ETZDORF (Munich).
- Les peintres de tableaux en vieille Allemagne, par L. ZINSERLING (Jena).
- La ville, motif de représentation. Essai sur l'iconographie de l'art moderne, par H. MENZ (Leipzig). ○
- Portraits et iconographies à la fin du Moyen Age, par R. DOLLING (Leipzig). ○
- Le bouclier du cavalier au Moyen Age en Occident, par H. NICKEL (Berlin).

ARTS MINEURS

- Les étoffes mi-soie de Ratisbonne, par C. PIELEN (Cologne). ○
- Les représentations sur les broderies de soie du XII^e au XIV^e siècle à Niedersachsen, par R. KROOS (Göttingen). ○
- Les passementeries des XV^e et XVI^e siècles à Florence et à Venise, par R. GRUNWOLDT (Heidelberg).

- Les tapis de style primitif, par G. HOWALD (Fribourg). ○
- Les ivoires (groupes) de Cologne, par R. VOGELSANG (Cologne). ○
- La vaisselle d'or et d'argent à la fin du Moyen Age, par E. BENESCH (Jena).

COLLECTIONNEURS

- L'artiste en tant que collectionneur, par K.-H. JANDA (Leipzig). ○

ESTHÉTIQUE

- La nature d'un point de vue artistique. Recherches sur des tableaux, par J. TAUBERT (Marbourg).



AU SOMMAIRE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS »

NUMÉRO DE MARS 1958

- Lubin Baugin à Notre-Dame de Paris,*
par Pierre-Marie AUZAS.
- Sculptures inconnues à Gênes attribuées à P. Puget,*
par PAOLA ROTONDI.
- Inventaire après décès de Marguerite de Navarre,
Reine de France,*
par Georges WILDENSTEIN.

- Un dessin inconnu de la première époque de
J.-L. David,*
par Werner HOFMANN.
- Mrs. Trollope's illustrator, A. Hervieu,*
par John F. Mac DERMOTT.
- Bibliographie.*

LA CHRONIQUE DES ARTS

LES DONATEURS DES MUSÉES DE PROVINCE EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE

Notre récent éditorial sur les donateurs des Musées américains nous a amené à faire quelques recherches sur les donateurs des Musées de Province au XIX^e siècle. Nous en livrons ici le résultat, en constatant qu'une enquête générale sur ce sujet reste à faire, et que les conclusions restent à en tirer. Les ouvrages officiels sur les Musées de province insistent, d'ailleurs, plus sur les envois de l'État (dont nous reparlerons) que sur les donateurs, sur la personnalité desquels les catalogues récents sont de plus en plus discrets.

Nous ne parlerons pas des donateurs involontaires, les émigrés parisiens, au nombre d'une centaine à peine, dont les collections — confisquées bien plus souvent en 1797 et 1798 qu'en 1793 ou 1794 (ce qu'on ne dit pas assez, c'est-à-dire par le Directoire et non par la Convention) — ont été réunies au dépôt de Nesle, et en grande partie envoyées en province par suite des décrets des diverses assemblées. Nous constatons que les saisies, en province, ont été rares, sauf dans les grandes villes, à Bordeaux par exemple, où un Pierre Lacour (étudié par M. Mesuret) a réuni les tableaux venus des églises (1793), à Tours où ont été amenées les œuvres d'art du château de Richelieu, à Lille où en 1795 ont été groupés dans l'ancien couvent des Récollets 583 tableaux, à Marseille où le docteur Achard dépose dans

le couvent des Bernardines les épaves des collections des églises. Mais nous devons signaler qu'un des premiers donateurs des Musées de province fut Esprit-François Calvet; en 1810, il légua à Avignon ses collections. Comme il avait interdit de les réunir à celles de la ville déjà constituées par des saisies révolutionnaires, « on tourna la difficulté en *donnant* le fonds municipal au Musée Calvet » (J. Girard).

En 1825 le don Xavier Fabre suivi d'un legs en 1839 va enrichir le Musée de Montpellier de 328 tableaux italiens et français sans compter des œuvres d'art et une somme de trente mille francs qui servira à élever une bibliothèque. Fabre désigne pour directeur du Musée son ami, le marquis de Nattes (mort en 1882).

En 1833 une Commission artistique et littéraire choisie parmi les notables de Narbonne permettait de créer un Musée par le moyen d'une collecte civique: les membres de la Commission allaient dans la ville et la région de porte en porte, recueillant partout de l'argent ou des œuvres d'art.

En 1833 aussi le don Henry créait un Musée à Cherbourg; le donateur, marchand de tableaux, expert du Louvre, avait tenu à donner sa collection à sa ville natale; il s'agissait de 163 tableaux modernes, pas toujours de premier plan, et qui, vernis par le collectionneur à la cire, avaient tous

pris une teinte blanchâtre que cîte encore Clément de Ris en 1863.

En 1834, le peintre Wicar, élève de David, lègue au Musée de Lille ses dessins italiens (1 436 pièces dont certaines de premier ordre).

En 1843 Antoine Vivenel, entrepreneur, réunit à Compiègne un *Musée des Etudes* destiné à l'enseignement artistique du peuple, et comprenant une « encyclopédie artistique par les monuments » allant des antiquités égyptiennes à l'époque contemporaine. Sa collection, offerte à la ville en 1844 « à condition qu'aucun objet ne puisse être changé ni diverti de sa destination », a dû rester « reléguée en partie dans les combles de l'Hôtel-de-Ville » jusqu'en 1867 (J. Blu); pendant ce temps, le donateur, ruiné à partir de 1848, n'a plus de sa fortune que « quelques débris », et meurt en 1862.

En 1849, le peintre Granet lègue au Musée d'Aix « la propriété de tous ses tableaux » et attribue à la ville la somme de 30 000 f pour appropriation du local (inauguré seulement en 1861).

En 1849 encore, le Musée de Colmar est fondé grâce à une société artistique privée, la société Martin Schoen, ainsi nommée, en souvenir de Schongauer, à qui la ville attribua l'ancien Couvent des Dominicains. Les membres de la société, par leurs cotisations, par des souscriptions, grâce à l'aide de M. Hartman-Metzger, ancien Pair de France, arrivèrent à créer un beau Musée.

En 1850 meurt un artiste, Anatole Devosge. Fils du fondateur de l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon, lui-même directeur de cette école, il possède une collection d'une cinquantaine de peintures de son père, de ses amis Prud'hon, Naigeon et de peintres anciens, et il la lègue à la ville, dont le Musée était jusque là assez pauvre.

En 1852, la ville de Nantes hérite de la collection Clarke de Feltre. Réunie par le fils d'un ministre de la guerre de Napoléon, elle a été offerte par lui au Louvre à condition d'ouvrir une salle à son nom; le Louvre a refusé, et Nantes a disputé victorieusement à Tours cette collection composée surtout de tableaux de Delaroche, des frères Flan-drin, de Léopold Robert. L'aménagement de la salle où on la place coûtera à la ville 36 500 f. La même année, le Musée reçoit 30 tableaux de M. Urvoy de St-Bedan.

En 1853, la ville de Montpellier reçoit la collection de M. Collot, ancien directeur de la Monnaie de Paris, venant surtout de la galerie Aguado.

(Dès 1829, M. Collot avait donné une rente de 1 000 f pour acheter des tableaux).

En 1859 le legs du peintre Turpin de Crissé, héritier d'une grande famille, donne au Musée d'Angers une grande importance.

En 1863, M. Jean-Baptiste Marie de Bourguignon de Fabregoules, conseiller honoraire à la cour d'Aix-en-Provence, lèguait la collection de son père à la ville d'Aix, où il était né, « où il avait vécu heureux et considéré », soit 600 tableaux flamands et hollandais, 269 sculptures (sa collection est visible en 1866, mais on ne la loge dignement qu'en 1876).

En 1868, Alfred Bruyas donna au Musée Fabre 88 peintures « modernes », de l'école romantique et de l'école réaliste; donation qu'il complètera par un legs.

En 1878 la veuve du peintre lyonnais Trimolet donne à la ville de Dijon sa collection (1 900 numéros) « pour constituer un musée qui perpétuerait leurs deux noms ».

En 1890, le peintre Jean Gigoux lègue à Besançon quatre cent soixante-douze tableaux et trois mille dessins. Ainsi que l'expliquait récemment Mme Bouchot-Saupique, Gigoux aurait été bien plus généreux si ses concitoyens n'avaient mis en doute l'intérêt et la valeur de ses collections; pour les leur prouver, il fit plusieurs ventes, notamment une en 1882 qui attesta la qualité de son goût et de ses attributions.

En général, de plus, les acquisitions ne grèvent guère le budget municipal, et on peut presque les considérer comme des dons. A Metz, par exemple, 50 tableaux sont achetés en 1846 à un vieil artiste messin, Naud, moyennant une rente viagère de deux mille francs qu'il ne touchera que 18 mois, étant mort en 1848; à Nantes, le conseil municipal acquiert la collection de Nicolas Fournier, qui s'est opposé avec courage, pendant la Révolution à la politique sanguinaire de Carrier, et a réuni 47 tableaux, des gouaches, des gravures, moyennant une rente de mille francs payée à sa veuve (1814-1848); à Bordeaux, la ville achète un tableau de Vincent (1830), *La Leçon de Labourage* pour 2 000 f, alors que le collectionneur, M. Boyer-Fonfrède, l'a payé 6 000 f à l'artiste.

Les quelques notes qui précèdent, et qu'il faudrait multiplier, montrent qui sont les donateurs de nos musées de province, assez différents de ceux des musées américains: d'une part quelques personnages considérables, en très petit nombre, d'autre part surtout des peintres, ou des ama-

teurs passionnés soit d'art soit de culture par l'image, en général, soit des sociétés artistiques, et il faudrait insister, plus que nous ne le pouvons ici, sur les sociétés et les cercles artistiques des départements qui ont organisé de nombreuses expositions et exercé un mécénat important.

Mais il faudrait, pour pouvoir tirer des conclusions de tout ceci, avoir des renseignements plus nombreux et plus détaillés que ceux qui sont mis, généralement, à notre disposition. Quelques vieux catalogues, il est vrai, en fournissent. Prenons pour exemple celui du Musée de Rouen rédigé en 1890 par M. Louis-Victor-Edmond Lebel, peintre, directeur de l'école régionale des Beaux-Arts et officier d'Académie, nommé conservateur en 1880 à l'âge de 46 ans : Lebel a dressé en tête de son catalogue une liste alphabétique des donateurs. On constate que 90 % d'entre eux sont des peintres : M^{me} Vigée-Lebrun (1842), Vien fils (1848), Lemonnier fils (1862), Lecarpentier, Descamps, Cabasson, Morel-Fatio, Duval le Camus, etc., des fils de peintres ou des veuves de peintres ; toutes les sculptures sauf trois sont données par

leurs auteurs. En dehors d'eux, on ne trouve à signaler que deux archevêques, Mgr Blanquart de Bailleul et Mgr de Bonnechose, l'amiral Cecile ; le grand donateur est le comte His de Butenval, diplomate (1801-1888) qui lègue quelques tableaux et des dessins et amène sans doute son parent His de La Salle à donner un Géricault en 1875. En dehors d'eux aucun notable rouennais, sauf un certain M. Delamarre qui lègue deux tableaux et des dessins.

Constatons donc qu'à Rouen au moins les collectionneurs et les amateurs jusqu'à la fin du XIX^e siècle n'ont pas compris leur devoir de mécénat. Il est vrai qu'au XX^e siècle, deux d'entre eux, les frères Dutuit, ont fait un don extraordinaire, mais à la Ville de Paris, non à leur ville natale. Mais il faudrait, pour mieux comprendre les limites du mécénat et la médiocrité des dons, connaître mieux la personnalité des conservateurs. A Rouen, ceux-ci n'ont été au XIX^e siècle que des peintres de second ordre, sans amis parisiens ni rouennais de quelque qualité. Nous y reviendrons.

G. W.

MUSÉES ET MONUMENTS HISTORIQUES

FRANCE

Un *Bulletin d'Information des Musées de France* est désormais publié. Ronéotypé, le numéro de janvier, qui contient 13 pages, est divisé en : Musées nationaux, Musées de la Ville de Paris et de l'Institut de France, Musées de province, nouvelles de la France et de l'étranger, dans la presse. Le numéro de février a paru aussi.

Félicitons vivement M. Sidet, directeur des Musées, de cette très heureuse initiative. Afin de rendre le bulletin utilisable non seulement pour la presse d'information, mais pour la presse d'art et la diffusion des nouvelles, il faudrait seulement qu'il soit un peu plus développé et un peu moins purement bibliographique. L'exemple des Press Release des Musées américains serait peut-être à étudier.

Dans le Bulletin de la Société pour la protection des paysages et de l'esthétique générale de la France, *Sites*

et *Monuments*, qui a pris un nouveau départ grâce à son président, M. J. de Maupéou, et grâce à un legs important de M. Henri Texier, M. Albert Laprade donne un article sur la mise en valeur des **cités historiques**, et une rubrique y est ouverte sur les sites et monuments à défendre.

Dans le tome VIII des *Mémoires* publiés par la Fédération des Sociétés historique et archéologique de Paris et de l'Île de France (1956), Mlle Gilberte Mâle étudie le rôle de Jean-Baptiste-Pierre Le Brun dans **l'Histoire de la restauration des tableaux du Louvre**. Elle retrace sa vie, sa carrière de marchand et de collectionneur, son intérêt, alors exceptionnel, pour les écoles du Nord. Puis on le voit entre 1797 et 1802, commissaire-expert auprès du Musée central des Arts et appelé à donner son avis sur les restaurations. Des documents inédits en grand nombre sont cités par Mlle Mâle ; ils appor-

teront des lumières sur les restaurations des tableaux du Louvre, sur l'achat de certaines œuvres, l'élimination de certaines autres, sur les premiers envois en province dans quinze musées. L'article est très nourri et très important.

Le collectionneur américain John Newberry Jr., de Détroit, a offert au **Cabinet des Dessins du Louvre** un dessin d'Ingres très célèbre représentant le *comte de Marcellus* en 1825. Il est exécuté au moment du mariage de Marcellus ; un portrait dessiné de sa femme est actuellement conservé dans une collection particulière en Suisse.

M. Michel Florisoone reprend la question de la dette due à Constable par Delacroix dans ses *Massacres de Scio*. Il montre que le maître français avait été préparé à l'art de Constable par Géricault dès 1822. Selon lui, le premier plan, plus que

le paysage, a profité des leçons du maître anglais (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957, I-II).

○

On trouvera dans *Letters of a traveller* du poète américain William Cullen Bryant (1850, notamment pp. 225-226) son appréciation sur les tableaux de Rubens vus par lui, au **Louvre**, et leur comparaison avec la *Descente de Croix* d'Anvers (cf. M. Donald A. Ringe dans le *College Art Journal*, fin 1957).

○

Dans sa réunion du 31 janvier 1958, le Conseil d'administration de la Société des Amis du **Musée d'Art moderne** a coopté M. Essayan, de la fondation Gulbenkian comme membre du Conseil, et a offert au Musée un *Paysage* de Metzinger (1917), une *Nature morte* de Hayden, une toile de Carré (prix de la Critique 1957), une de Jouffroy (prix Pacquement, 1917). La Société, dont l'effectif, sous l'active présidence de M. Maurice Bérard, a doublé en deux ans, a pu offrir au Musée la *Fée Électricité* de Dufy et le *Sacrifice d'Iphigénie* de Dufresne. Elle espère organiser cette année une exposition d'aquarelles, gouaches, pastels et dessins de Degas à nos jours. Mais pour cela il est indispensable que le plafond des salles soit réparé à temps.

○

La fermeture du **Musée Balzac**, qui dure depuis plusieurs années, a été évoquée au Conseil municipal. Notre *XVI^e* (janvier) fait écho à une vive interpellation de M. René Faysat, indiquant que le 28 janvier 1957 une ordonnance d'expropriation a été rendue par le Tribunal civil de la Seine sans que rien ne semble avoir été fait encore.

○

Le *Bulletin* du **Musée Carnavalet** pour juin 1957 est consacré au *Paris romantique* vu par les aquarellistes anglais. Rédigé par M. Pierre Gaudibert, à la suite d'une récente exposition du Musée, il montre très bien l'effort de ces aquarellistes et leur place éminente dans l'histoire de l'art des *Vues* de villes et de monuments. Cet art ancien s'étiolait entre les mains de dessinateurs de second ordre; les aquarellistes anglais autour

de Bonington lui ont donné un charme particulier, un sens de la tâche, de l'effet, qu'il va garder jusqu'au jour où il sera tué par la photographie vers 1850.

○

M. Robert Mesuret présente le **Musée d'Agen** dans le numéro de février 1958 de la *Revue française*. En quelques pages, bien illustrées, il sait nous faire voir les tableaux les plus importants et faire sur eux des remarques neuves et intéressantes.

○

L'exposition « Céramiques, cuivres et étains », du **Musée barrois**, qui s'est déroulée du 21 octobre au 2 novembre 1957, est la première phase de la réorganisation du Musée de Bar-le-Duc, fermé depuis 1939. Le préluce avait été, en juillet 1957, la réouverture de trois salles provisoires dans un local également provisoire. Pour des raisons facilement compréhensibles, il n'a pas été établi de catalogue, les objets étant strictement présentés sous étiquettes.

Le Musée était très riche en céramique, principalement en faïences de l'Argonne, de style populaire et provenant des Islettes, Waly, Saint-Clément, Froidos, soit environ 200 pièces, auxquelles s'ajoutent 70 pièces de provenance diverse. Par contre, les étains et cuivres sont bien moins abondants, d'où leur groupement à cette occasion avec les céramiques. Pour ces dernières, l'accent a été mis sur le côté scientifique. La présentation a groupé les céramiques par ateliers et, si possible, par ordre chronologique. Également avaient été respectées les séries : aux Islettes, par exemple, la présentation avait montré les séries de Mme Bernard, du chinois, des oiseaux et des fleurs. À côté, d'autres vitrines montraient soit un classement par sujets (les sujets politiques pris aux Islettes et à Waly entre 1785 et environ 1845) ou par types, le coq de Waly avait été étudié spécialement par variétés et celles-ci présentées sur un panneau spécial avec indications sommaires. Enfin, quatre vitrines présentaient les plus belles pièces des ateliers français possédées par le Musée : une assiette à décor populaire de Nevers, trois culs-noirs, quelques pièces de Rouen, Strasbourg, Aprey.

Parmi les objets les plus intéressants, un grand plat creux ovale, à

décor bleu végétal, céramique lorraine (XVIII^e siècle) sur lequel les damoiseaux de Commercy étaient présentés au baptême.

Les cuivres et étains servaient à enrichir le décor. Leurs présentation a été strictement esthétique. Un grand plat à la rose, des poids gignés du XVIII^e siècle, trois grandes cruches à couvercle ont été les plus remarquables.

○

M. André Masson (*Bull. des Bibliothèques de France*, nov. 1957) étudie les inscriptions gothiques des environs de 1436 de la **Bibliothèque de Bayeux**, ces inscriptions rendaient apparent le classement méthodique adopté alors pour classer les livres (*De Grammatica...*, *de Medicina...*, etc.).

○

M. Yvan Christ continue dans *Arts* sa dénonciation des vandales : il signale que le site du **Château-Gailard** est menacé, et que la **Charité de Marseille** (conçu par Puget, et étudié à partir de 1071) attend sa restauration. Il signale que les travaux vont reprendre à Saint-Germain-des-Près.

○

Un article d'*Arts* (26 février) attire l'attention sur le nouveau **Musée du Havre** dont les travaux vont commencer au printemps. Ce Musée qui conserve notamment 297 toiles de Boudin, et dont le conservateur est l'actif M. Reynold Arnould, a été détruit le 5 septembre 1944. Ses plans de reconstruction, élaborés en 1954 par MM. Raymond Audigier et Guy Lagneau, ont une grande originalité. Haut de 11 m, long de 60, large de 40, il sera construit en métal et verre, avec une toiture en verre armé surmontée d'un brise-soleil en aluminium. Les œuvres du Musée seront visibles de l'extérieur et éclairées pendant la nuit. Un club et des ateliers d'art seront créés.

○

Le dépôt de toiles de l'école flamande du Musée du Louvre au **Palais des Beaux-Arts de Lille** a été accueilli avec faveur par la presse; voir la *Voix du Nord* du 13 janvier.

○

Au **Musée de Metz**, présentation temporaire des collections municipales de céramiques grecques (mars-avril).

La collection des œuvres de Carpeaux donnée à la ville de **Nice** par Mme Clément Carpeaux a été transférée du Musée Masséna au **Musée Chéret**. Les peintures de l'école française contemporaine ont été, à la suite de cela regroupées dans la grande galerie du premier étage en donnant une grande place aux maîtres dont le souvenir est étroitement lié à la région : Matisse et Dufy.

○

Une salle commémorant le rattachement de Nice à la France a été récemment ouverte au **Musée Masséna**.

○

Le portrait français au **Musée d'Orléans**, du xvi^e siècle à nos jours, mais tout particulièrement au xviii^e et au xix^e siècle, est présenté dans la *Revue française* de janvier qui annonce en même temps la parution du premier volume de ses *Trésors des Musées de province*, où sont réunis les articles que nous avons signalés ces mois derniers.

○

Le Musée des Beaux-Arts de **Perpignan** a exposé en mars les chefs-d'œuvre du Musée de Girona.

○

M. Jean Seznec montre, très ingénieusement, comment Diderot, en critiquant la *Justice de Trajan* de Hallé (1765) fournit le thème de la *Justice de Trajan* de Delacroix du **Musée de Rouen** (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957, I-II).

○

Dans le numéro de février du *Jardin des Arts*, M. Pierre Verlet attaque, à propos du remeublement de **Versailles**, la politique de son collègue, le conservateur en chef du château, sans le nommer.

On aimerait mieux que M. P. Verlet développe sérieusement les idées intéressantes contenues dans son article, notamment en ce qui concerne les copies de meubles anciens qu'il souhaiterait, en général, voir remplacer les originaux lorsque ceux-ci sont impossibles à obtenir.

○

ALLEMAGNE

Les nouvelles installations du **Wallraf-Richartz Museum** de Cologne, ouvertes en mai dernier, sont décrites par M. Denis Farr dans le numéro de décembre 1957 du *Burlington Magazine*.

Galerie de Dresde, 120 chefs-d'œuvre du XV^e au XVIII^e siècle, choisis et présentés par Wolfgang Balzer, Leipzig, Seeman, 1956, in-4^o, 49 et XIV p., 120 pl. noir et coul. — Ouvrage excellent, destiné au grand public, qui commence par un historique du Musée, lequel a pour origine les collections des princes électeurs au xvi^e siècle, celles du xvii^e siècle, comportant avant tout des portraits de grands hommes ou des curiosités comme le *Miroir de Vérité* (« une jeune fille s'examine dans une glace de face et de dos »), et qui devient une galerie d'œuvres d'art avec Auguste Le Fort (1938 tableaux au recensement de 1722, qui en constitue le premier catalogue). On voit ensuite l'œuvre et le goût d'Auguste III, son acquisition de la célèbre galerie du duc Francesco de Modène (1745), celle des 268 tableaux du comte Wallenstein (1743), celle des 69 tableaux de Prague (1749), les acquisitions à Paris où Rigaud sert de conseiller. Mais après la mort d'Auguste III (1763) les acquisitions cessent jusqu'en 1853, et la galerie ne sera complétée par des peintures italiennes anciennes qu'après 1880.

Après l'historique, viennent les planches, exceptionnellement bonnes, beaucoup en couleurs, classées par ordre chronologique, et suivies d'un catalogue critique indiquant même le genre du support (peuplier, chêne, sapin).

○

Sur la réouverture de l'**Alte Pinakothek** de Munich, voir M. F. Zeri dans *Paragone*, t. 95, 1957.

○

Staatsgalerie, Stuttgart, Katalog, éd. de la Galerie, 1957, in-12, 342 p., 96 pl. — L'introduction nous rappelle que la galerie fut fondée en 1843 par le roi Wilhelm I^{er} de Wurtemberg, mais que ses débuts remontent plus haut, au xvii^e et même au xvi^e siècle (la collection princière que l'on y voyait à l'origine n'était guère qu'une galerie des ancêtres). Mais, après la construction du Ludwigsburg, son niveau artistique s'élève avec l'acquisition des collections Göttes et Roeder. Ces deux collections ont fourni à la galerie ses principales œuvres : le Memling (*Bethsabé au bain*), le *Portrait d'homme* de Baldung, deux portraits de Cranach le jeune, etc. L'achat à Venise, en 1852, par le roi Wilhelm de la « Pinacoteca Barbini-Breganze »

(Bellini, *Pietà*; Palma Vecchio, *Tobie et l'ange*; Carpaccio, *Lapidation de saint Etienne*), et l'acquisition, en 1859, de soixante-seize peintures de la collection Abel (l'une des plus riches en primitifs souabes) marquent un enrichissement considérable.

Nous voyons ensuite l'activité, si importante pour le Musée, de l'historien Konrad Lange (de 1901 à 1907), d'Otto Fischer (1921-1927); la section d'art moderne, saisie et dispersée sous Hitler, est maintenant reconstituée. On peut voir de nouveau dans le Musée le *Dr Hermann Schwarzwald* de Kokoschka, la *Femme en bleu* du même auteur, l'*Autoportrait* de Corinth, etc.

Le catalogue a été dressé sous la direction du Dr Bushart, avec la collaboration du conservateur en chef, Dr Schefold, pour le xix^e siècle, du Dr Othmar Metzger pour les Italiens, et pour le xx^e siècle du conservateur en chef M. Petermann et du Dr Musper, directeur de la galerie de Ludwigsburg. Présenté sous forme uniquement alphabétique, sans distinction d'écoles (mais avec des tables qui reconstituent chacune de celles-ci), il est sérieux et bien fait, comprenant même une bibliographie de chaque tableau qui part du Thème et Becker, et le met à jour. Les illustrations, en noir, peu nombreuses, sont classées par ordre chronologique.

○

ANGLETERRE

Un grand retable peint par Guido Reni, *L'Adoration des bergers, scène de nuit*, est entré à la **National Gallery** de Londres. Il a été acheté au prince de Liechtenstein, voilà quelques mois. L'énorme toile (15 pieds sur 10) a été peinte juste avant la mort de Guido Reni, en 1642, et payée 1.000 doublons par le prince Karl Eusebius, qui l'a sans doute commandée pour la chapelle de son château de Feldsberg, où elle est restée jusqu'au début du xviii^e siècle. Portée alors à Vienne, elle a été emmenée au cours de la dernière guerre à Vaduz.

Cette œuvre de la dernière période du Guide, très en avance sur son temps, représentera bien à Londres la grande peinture baroque décorative. D'autre part, les critiques anglais et notamment M. Denys Sutton montrent justement l'influence qu'exercèrent des œuvres de cet ordre sur l'art au xviii^e siècle anglais.

(Gainsborough, par exemple) et surtout sur les maîtres français, Boucher et Fragonard. Lorsque ce dernier était à Rome, il a étudié, en effet, une *Adoration des bergers* de ce type, actuellement conservée à la chartreuse de S. Martino. Maintenant que les conservateurs du Musée ont révélé leur intérêt pour cette école, on peut espérer qu'ils vont élargir cette section, qui est encore bien peu représentative. (Voir sur ce tableau l'éditorial du *Burl. Mag.* de février).

○

Une étude sur le nettoyage du fameux Titien de la **National Gallery**, le *Noli me tangere*, a paru dans le *Burlington Magazine* de février. L'auteur, M. Cecil Gould, analyse dans le détail le résultat qu'a donné l'examen aux rayons X; on s'est aperçu, tout d'abord, de changements dans la composition par Titien lui-même, et aussi d'altérations du XVIII^e siècle dans le corps de la Madeleine; elle était devenue très mince alors que Titien l'avait peinte assez forte.

○

AUSTRALIE

Le développement de l'**Australian Museum de Sydney** est analysé dans l'*Australian Museum Magazine* de septembre 1955.

○

AUTRICHE

Dans le *Flambeau* (nos 9-10, 1957), Mlle Suzanne Sulzberger exprime ses réserves et son inquiétude à propos de la restauration « brutale » des *Chasseurs dans la neige* de Bruegel (1565) du **Musée de Vienne**.

○

ESPAGNE

Le **Musée du Prado** a reçu du Ministère de l'Éducation nationale une peinture de Zurbaran, venant d'un couvent de Séville, une *Vierge de l'Immaculée Conception*, que M. Sanchez Canton date des environs de 1620.

Le Musée expose aussi un tableau acheté à Londres sur les fonds laissés par le duc d'Albe : une *Comédie de Salon* peinte par Luis Paret.

○

ÉTATS-UNIS

Un bon dessin lavé de sépia, de Fragonard, a été donné au **Brooklyn Museum** par M. et Mme Alas-

tair B. Martin, de Long Island, il s'agit de la *Première Leçon d'équitation*. Le Musée, en signalant cette acquisition, annonce qu'il s'agit d'une étude pour une gravure, et que Fragonard « n'a jamais gravé ses eaux-fortes lui-même », assertion surprenante, car nous sommes bien placés pour dire qu'entre 1752 et 1782, il a gravé trente eaux-fortes; les dernières sont parfois signées par Marguerite Gérard, mais on y reconnaît toujours, nous l'avons dit, la « main » du Maître.

G. W.

○

M. James J. Rorimer vient de réussir un étonnant tour de force, dont il faut le féliciter. Il a obtenu du gouvernement espagnol, après des années de négociations, en échange de six fresques médiévales de l'église San Baudelio de Berlonga, l'abside d'une église romane abandonnée, celle de San Martin de Fuentidueña, près Ségovie.

En 1935 déjà, le Musée avait essayé de réaliser l'acquisition, puis en 1952 le projet avait repris corps, et le 14 février, après l'accord de toutes les autorités, un bateau chargé des différentes parties de l'abside arrivait à New York. L'abside formera une nouvelle aile du beau **Musée des Cloîtres**; ce magnifique morceau d'architecture sera élevé de nouveau, pierre par pierre.

Les fresques de Berlonga sont arrivées au Prado; elles avaient été apportées par un marchand en Amérique dans les années 1920, mais n'avaient été acquises que récemment par le Musée, en vue de l'échange. Ajoutons que, de plus, le Musée a décidé d'aider l'évêque de Ségovie à restaurer l'église romane de San Miguel à Fuentidueña.

○

Dans le numéro du *Bulletin du Musée de Brooklyn* pour la fin de 1957, M. Edgar C. Schenck, directeur, donne le rapport annuel. Il montre que le Musée, très vivant, qui a ouvert une galerie d'art asiatique et montre 12 reliefs assyriens, qui a accueilli 903 nouveaux membres, est en déficit de 18.590 dollars. Il explique comment le Musée rencontre des problèmes difficiles, à cause de certains éléments géographiques, du changement constant de la population, de l'intérêt de plus en plus grand des habitants pour

Manhattan. Il expose que son Musée était le seul, jusqu'en 1934, à posséder une section d'art primitif et d'art américain, alors que d'autres musées plus riches l'imitent maintenant.

Mais le Musée s'est enrichi de 2.190 œuvres cette année; il a reçu un superbe *Paysage* de Hobbema, venant de la collection de Jan Six, et un beau *Cuyp* de M. et Mme Horace Havemeyer, ainsi que des peintures américaines, des vases de Wedgwood de la collection de Mme Emily Wintterop Miles.

○

Le **Fogg Art Museum** a reçu de nombreux dons; un *Cheval et son cavalier*, bronze par Marino Marini, offert par Mr. et Mrs. Alfred Jaretski. Mr. Copley Amory a donné deux grisailles par Copley. Une peinture de Daumier, le *Couple chantant* vient de Mr. et Mrs. Joseph Hazen. Mr. Stanley Marcus a fait don d'un bronze du Louristan, et Mr. Milton Einstein de deux sculptures allemandes.

○

Quatre dessins de Francesco Guardi (1712-1793), récemment achetés ou donnés au **Musée de Cleveland**, sont étudiés par M. Henry S. Francis dans le *Bulletin du Musée* pour janvier. Dans le même numéro, Mme Dorothy G. Skepherd analyse deux fragments de soie avec des figures qu'elle attribue à un atelier intermédiaire entre l'Espagne et l'Italie (XIII^e siècle).

○

M. Stewart Huston, qui a déjà donné au **Columbia Museum of Art** un Murillo, donne maintenant au même musée une *Femme avec une corbeille de fruits* attribuée à Velasquez. Le numéro de janvier des *News* du Musée montre M. J.-A. Haderer, conseiller technique, faisant procéder à son examen aux rayons X.

○

Au mois de janvier, le **Georgia Museum of Art**, de l'Université de Georgia (Athens, U.S.A.), a ouvert une nouvelle galerie où sera placée la collection donnée (1945) par M. Alfred Holbrook, fondateur et directeur du Musée, composée de 100 peintures américaines, et qui comprend maintenant plus de 500 œuvres d'art.

Le **Wadsworth Atheneum** d'Hartford a reçu de feu Mme Anne Parrish Titzell une fameuse peinture de Renoir : *Monet peignant dans son jardin à Argenteuil* (1873). Ce tableau célèbre a été souvent exposé et reproduit ; il figurait à l'exposition Renoir, chez MM. Wildenstein, en mars-avril 1950. Le même legs va faire recevoir au Musée des bouquets de fleurs de Renoir, Redon, Fantin-Latour, ainsi que des paysages par Monet, Degas, Berman et deux figures par Isabel Bishop.

Un triptyque en émail a été acquis par le **John Herron Art Museum**. Œuvre probable du Maître du Triptyque d'Orléans, vers 1500, il a été admiré par M. Marquet de Vasselot (cf. Philippe Verdier dans le *Bulletin du Musée*, déc. 1957).

Le **Museum of Fine Arts de Houston** (Texas) a inauguré ses salles transformées avec une exposition des peintures des membres de la famille Guardi, et spécialement de Francesco.

Le **Minneapolis Institute of Arts** a reçu de Mrs. Joseph B. Estabrook un pot à boire d'argent. Il est daté des environs de 1770, et est l'œuvre d'un orfèvre de Boston, Samuel Minotti ; il était dans la même famille depuis le XVIII^e siècle (il porte, gravé, le mot *Hubburd*, nom de Hannah Hubburd Estabrook).

Le Musée de l'Oberlin College, l'**Allen Memorial Art Museum**, dirigé par M. Charles Parkhurst, publie le quinzième volume de son *Bulletin*. Le directeur expose les problèmes du musée dans un petit collège : faut-il le développer, dans quel sens (les chefs-d'œuvre ou la collection d'étude). M. Chloe Hamilton, d'autre part, montre que ce problème a été étudié d'ensemble avec plusieurs de ses collègues dans plusieurs réunions à Minneapolis.

Le Musée a reçu, pendant l'été 1957, deux dons en l'honneur d'un anniversaire du mariage du professeur et de Mme Clarence Ward : une chasuble italienne de la fin du XV^e siècle et une aquarelle de Feininger (1941). Ses « Amis » lui ont offert un *Pégase*, bronze allemand vers 1600.

Grâce à un don d'un quart de million de dollars de Mrs. John E. Kirpatrick, l'**Oklahoma Art Center** va procéder à une nouvelle construction. Le Musée, de forme circulaire, entourera une cour de 100 pieds de diamètre.

Le **Musée de Pasadena** a reçu de M. et Mme Baldwin une tapisserie des Gobelins du début du XVII^e siècle.

La **Memorial Art Gallery**, de l'Université de Rochester, dans les *Gallery Notes* de janvier, annonce qu'elle a acquis, grâce au R. T. Miller Fund, quatre bronzes importants de Rodin, Bourdelle et du sculpteur italien Manzu, qui s'ajoutent à un noyau déjà intéressant de sculptures contemporaines. D'autre part, elle a acheté, grâce au legs de Mme Elizabeth Sibley Stebbins, une statuette franconienne de *Sainte Elizabeth*, des environs de 1600.

La **National Gallery de Washington** utilise, depuis le 3 février, grâce à son directeur M. John Walker, un service électronique de visite guidée. Pour 25 cents, le visiteur peut recevoir un petit poste récepteur de radio portatif avec écouteur, qui capte des séries de conférences que ne peut entendre le public ordinaire.

On se rappelle que le premier guide par radio pour les visiteurs des musées a été imaginé en Hollande vers 1946 ; en 1954, le Musée d'Histoire naturelle de New York en avait utilisé un aussi, divers musées l'avaient imité, mais celui de la National Gallery est plus remarquable dans sa subtilité. On attend avec un grand intérêt les réactions du public qui s'annoncent, d'ailleurs, très favorables.

M. Andrew C. Ritchie, directeur de la **Yale Art Gallery**, a inauguré en fin février une exposition de ses nouvelles acquisitions, dons surtout d'anciens élèves de Yale, MM. Stephen C. Clark, Winston F.-C. Guest, James W. Fosburg, Robert W. Carle et Mrs. André Blumenthal. Les plus importants sont un grand Picasso de 1921, *Coq et Chien*, un marbre d'Epstein (*Vénus*, 1917) et une *Scène galante* de Pater donnée par Mrs. Blu-

menthal en souvenir de sa mère, Annie C. Wimpfheimer, et un Hubert Robert, *le Pont ancien*.

INDE

Le **Musée national du Ghana**, à Accra, sa création, ses collections, sa première exposition, sont présentés dans le *Museums Journal* (Londres, juillet 1957), par le directeur, M. R. Merrifield.

Un **Musée national** est créé à New Delhi, et il sera ouvert en 1958. D'autre part, la création d'un Conseil consultatif central des Musées d'Etat est à l'origine de l'essor considérable des Musées (Unesco).

IRLANDE

Le directeur de la **National Gallery of Ireland** raconte (*Iris Sheachtainn na Roinne...*, 28 déc. 1957) comment il a trouvé dans les réserves de son Musée un grand tableau ancien : une *Trahison du Christ* (environs de 1500), en très mauvais état ; la peinture était fatiguée, le support en bois était rompu en huit fragments dont un s'était perdu. M. Germain Bazin a bien voulu offrir l'hospitalité des ateliers du Louvre afin que la peinture soit restaurée par M. Lucien Aubert. Cette restauration, entreprise au printemps de 1956, a été longue, très délicate, mais très bien faite ; le tableau est rentré à Dublin ; on a constaté qu'il était une œuvre du groupe de Jan Provost (1460-1529) ; le Dr Max J. Friedlander pense à Provost comme point de départ pour les recherches à orienter vers l'Autriche ou la Provence.

ITALIE

L'histoire du **Musée du Capitole** est retracée par M. C. Pietrangeli dans *Musei e Gallerie d'Italia*, nov. 1956-août 1957.

PAYS-BAS

Sous le titre de *Vijf Eeuwen Tekonkunst*, le **Musée Boymans** publie le catalogue de ses meilleurs dessins. On est heureux de voir paraître, sur cette collection, une des premières au monde par sa qualité, un tel ouvrage confié à un excellent

spécialiste, M. E. Haverkamp Begermann. Préfacé par le conservateur, M. Ebling Wubben, il est présenté avec goût et avec une méthode remarquable. De très nombreuses reproductions ajoutent à son attrait et à son utilité (in-12, 86 p., 87 pl.).

○

POLOGNE

Le Ministère de la Culture et de l'Art en Pologne voudrait placer les musées sous l'autorité des municipalités et non d'une direction générale. Mais les conservateurs ne semblent pas d'accord et ils voudraient, auparavant, garantir les droits des propriétaires locaux et surtout le financement des musées (*Zotchlani Wiczkow*, janv.-fév. 1957).

○

SUÈDE

Un excellent ouvrage sur le **Nordiska Museum**, de **Stockholm**, est publié récemment avec préface de son directeur, M. Gösta Berg (Stock-

holm, 1957, in-12, 194 p., très illustré). Nous y voyons la fondation de ce Musée, le plus grand de Suède, en 1873, sur l'initiative du savant Artur Harelius (1835-1901), et comment il était destiné à conserver les antiquités nationales. Complété en 1891 par le Musée de plein air de Skansen, il montre non seulement l'art populaire nordique et l'art lapon, mais aussi les divers aspects de la culture des classes plus élevées. Ce musée de la civilisation, musée du costume, musée de l'habitation et du travail a une grande originalité et un intérêt exceptionnel.

○

SUISSE

Le **Musée historique de Berne** a entrepris des recherches sur le butin de Bourgogne dont la publication comprendra une collection des sources contemporaines (documents écrits et images), ainsi qu'un catalogue raisonné embrassant toutes les pièces identifiées comme provenant des batailles entre Charles le Témé-

raire et les Confédérés suisses à Grandson et à Morat (1476). Le fait que beaucoup d'objets furent revendus à l'étranger l'oblige à recourir à l'attention des conservateurs et collectionneurs privés en les priant de bien vouloir nous signaler l'existence de pièces qui pourraient compléter ledit catalogue.

○

M. Theodore Besterman, dont on connaît l'édition des œuvres de Voltaire, publie dans *Genova* (1957, pp. 150-159) une terre cuite du *Voltaire assis* par Houdon, signée et datée 1781, qu'il vient de faire acheter par la ville de Genève pour l'**Institut et Musée Voltaire** de Genève. Il en montre l'intérêt, car c'est la terre cuite exécutée pour Beaumarchais et placée par celui-ci dans un pavillon du jardin de son hôtel du boulevard Saint-Antoine (actuellement boulevard Beaumarchais). Il en reconstitue l'histoire et la filiation.

COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS

M. Bernard Berenson raconte, avec son esprit habituel, ses rencontres avec Matisse, la première ayant eu lieu chez les Stein, autour de 1900 (*la Biennale*, déc 1957).

○

M. José Camon Aznar dans *Goya* (sept.-oct. 1957) présente la collection de **Matias Muntadas** acquise en novembre 1956 par le Musée de Barcelone et qui contient de nombreux et beaux primitifs espagnols.

○

L'Express du 26 décembre publie un article sur **Mme Peggy Guggenheim**, « la dernière duchesse », qui vient de créer une fondation. Son palais de Venise (Palazzo Venier dei Leoni) doit rester dans l'état où il est avec ses collections de peintures contemporaines, et il est légué à la ville de Venise. On cite dans cet article un mot attribué à Mme Guggenheim : « Je me tue pour les artistes et le plus horrible c'est que je les déteste. »

○

Une exposition parcourt en ce moment les Etats-Unis; elle a pour titre : *Collecting Modern Art*, et comprend 107 peintures, sculptures

et dessins de la collection de **M. et Mme Harry Lewis Winston** (Mme Winston est fille de l'architecte Albert Kahn, et c'est elle qui a engagé son mari, un avocat connu, à collectionner). C'est la plus belle collection sur le futurisme; elle contient aussi des œuvres cubistes et surréalistes (cf. *Arts*, N. Y., janv. 1958).

○

Nous avons déjà parlé du don **Léonard C. Hanna** au Musée de Cleveland. On sait que ce grand collectionneur, qui laissait, à sa mort, le 5 octobre, près de 28 millions de dollars, en a légué environ 20 millions au Musée de Cleveland. Le Musée aura donc un revenu annuel de 800.000 dollars. D'autres dons du même collectionneur avaient déjà enrichi le Musée de 9 millions de dollars. Malheureusement, depuis le mois d'octobre, la baisse de la Bourse française a réduit le don de deux millions.

Le Musée annonce son intention de consacrer un volume à la collection d'œuvres d'art, estimée à un million et demi, qu'il avait déjà reçue de ce généreux donateur. Les impressionnistes et post impressionnistes

(40 tableaux) ont été apportés récemment au Musée par **M. Henry S. Francis**, conservateur des Peintures.

○

Le Victoria and Albert Museum a organisé une exposition à la mémoire du **Dr W. L. Hilburg**, qui a été un des plus généreux bienfaiteurs du Musée. L'exposition montrera notamment certains des deux cents albâtres anglais qu'il a offerts au Musée (1946), ainsi que des pièces d'orfèvrerie et d'argenterie espagnoles, des terres cuites anglaises du XVIII^e siècle, et le clou de sa collection, une croix processionnelle des environs de 1400 avec des panneaux en émail translucide.

Le Dr Hilburg, Américain, né à New York en 1876, vivait depuis 1912 en Angleterre; de cette époque à sa mort, il a donné cinq mille objets; il tenait à acheter avant tout des œuvres qui pourraient rendre service au Musée, et il demandait conseil à ses directeurs successifs.

○

Edward W. Root (1884-1956) est présenté par M. Bartlett H. Hayes Jr. aux lecteurs des *Art News* de

janvier, à propos du legs de sa collection de 227 peintures au Munson-Williams-Proctor Institute de Clinton, dont il était « honorary Consultant ». Elle a été formée entre 1920 et 1930 afin de montrer que

l'œuvre d'art est importante comme document humain et combien elle a une valeur poétique.

Le **palais Pallavicini-Rospigliosi**, remis en état par l'actuelle

princesse, dans le goût franco-romain du XVII^e siècle, est présenté dans *Connaissance des Arts* de février. On y annonce que le Dr F. Zeri prépare le catalogue des œuvres d'art qui y sont réunies.

NOMINATIONS, PROMOTIONS, ANNIVERSAIRES

Nous avons demandé à deux personnalités de faire partie de notre Conseil de direction : **MM. John Phillips Coolidge** et **Frederick Baldwin Adams Jr.** M. John Phillips Coolidge, est directeur du Fogg Art Museum, à Cambridge (Mass.), il y fut nommé en 1948, à l'âge de 35 ans. Membre de la Société des Historiens de l'Architecture, de l'American Museum Association, et de la College Art Association, il est Trustee du Musée de Boston.

Il a été, de 1937 à 1939, professeur d'histoire de l'Art à Vassar College; en 1946 et 1947, « Assistant Professor » d'histoire de l'art à l'Université de Pennsylvanie; en 1947 et 1948, professeur d'histoire de l'Art à l'Université d'Harvard.

M. Frederick Baldwin Adams Jr. est directeur de la Pierpont-Morgan Library à New York depuis 1948; membre des trustees du Corning Museum of Glass; chevalier de la Légion d'honneur depuis 1950; membre de la New York Historical Society, du Yale University Council, de Phi Beta Kappa. Il a écrit notamment *Radical Literature in America*, 1939; *One Hundred Influential American Books*, 1946 (avec T. W. Streeter et C. A. Wilson).

Notre éminent collaborateur, **M. Raymond Lindon**, a été nommé avocat général près la Haute Cour de Justice chargée de juger les ministres du gouvernement de Vichy.

Par arrêté du 12 février (*J. O.* du 9 mars), **M. Jacques Feydy**, professeur agrégé des Lettres, est chargé

d'une mission auprès du directeur des Musées de France pour assurer les liaisons de cette direction avec les directions et services du Ministère de l'Education nationale.

Par arrêté en date du 30 décembre 1957, ont été nommés chevaliers de l'Ordre des Arts et Lettres : Mme Hélène Adhémar, Mlle Jeanine Auboyer, MM. Jean Barbot, André Boll, Robert Cassanas, Jean-Denis Malclès, Jean-François Pernot (*J. O.*, 4 février 1958).

Le discours prononcé par M. Paul Léon lors de la réunion organisée à la Direction des Arts et Lettres pour remettre l'épée d'académicien à **M. J. Jaujard** a été publié ainsi que la réponse de M. Jaujard. M. Paul Léon a cité d'abord « le maître Georges Saupique et sa vaillante compagne. L'un a ciselé votre épée, l'autre est votre bouclier. Si lui n'a rien de l'ange exterminateur, elle a tout de l'ange gardien ». Puis il a rappelé « les têtes de chapitres du magnifique mémorial », où figurera le nom de M. Jaujard, et a fait son éloge. M. Jaujard a remercié ses collaborateurs, et spécialement l'équipe que constituaient les Musées de France pendant l'occupation.

La délégation de **M. Pierre Verlet** comme allocataire de recherches au Centre national de la Recherche scientifique (1^{er} oct. 1957-31 mars 1958) a paru au *J. O.* du 9 février.

Par arrêté du 26 décembre 1957. **M. Victor Lassalle**, licencié ès

lettres, diplômé d'études supérieures d'histoire de l'art et archéologie, a été nommé conservateur stagiaire des Musées contrôlés de Nîmes.

Par décret en date du 27 janvier, **M. Metzger**, maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon, est nommé professeur dans la chaire d'histoire de l'art antique de la même faculté à compter du 1^{er} décembre 1957 (*J. O.* du 4 fév.).

Lord Chandos succède au duc de Wellington comme Trustee de la National Gallery de Londres.

Le président de l'Art Institute de Chicago, **M. Everett D. Graff**, a annoncé deux nouvelles nominations : **M. Allan Mc Nab**, Assistant Director depuis 1956, est nommé Associate Director, poste créé, et **M. Jack Sewell** est promu conservateur d'art oriental.

Miss Grace L. Mc Cann Morley annonce qu'elle quittera le Musée de San Francisco, qu'elle dirigeait, à la fin de 1960. Elle y était entrée en 1935, comme directeur, et elle avait contribué grandement à l'organiser et à en faire un des plus grands musées des Etats-Unis. Ses conférences, ses expositions, ses missions, sa place à l'Icom ont beaucoup aidé au rayonnement du Musée.

M. « Alec » Salley, grand historien de l'Etat de South Carolina, est nommé Advisory Counselor du Columbia Museum of Art.

LÉGISLATION

Un décret du 20 janvier 1958 ajoute aux **ressources des Musées nationaux** énumérées par la loi de finances du 26 septembre 1948 le produit de la vente des estampes, moulagés et photographies provenant des

ateliers des Musées, des catalogues et des ouvrages consacrés aux Musées, des photographies, cartes postales ou autres reproductions d'art (*J. O.*, du 2 fév.).

La première chambre du Tribunal civil de la Seine a débouté la Réunion des Musées de France de son action dans le procès engagé par elle contre M. Montagné.

Celui-ci avait acquis en vente pu-

blique une esquisse de l'étude pour l'île de la Grande-Jatte de Seurat. La réunion des Musées demanda alors le séquestre, disant être propriétaire en vertu de legs successifs de Mme Rivière avec bénéfice d'usufruit, mais elle ne put en fournir une preuve suffisante, selon le tribunal.

Les fonds destinés aux tâches culturelles, qui sont du ressort de l'Etat, ont été portés dans le projet de **budget national autrichien** pour 1958 à 2.583.829.000 schillings, soit une majoration de 345.021 millions de schillings comparativement à l'année budgétaire précédente. Entre

autres, les dépenses prévues pour les musées (c'est-à-dire pour les sept musées de l'Etat à Vienne) ont été portées de 18 à 21,4 millions de schillings; cette somme comprend toutefois aussi des allocations de l'Etat à certains musées qui ne sont pas propriété de l'Etat.

CONGRÈS, ÉCOLES, CONFÉRENCES

Le **Dr Louis Grodecki** tiendra au printemps un séminaire au Fogg Art Museum, sur la **sculpture romane du XI^e siècle en France**. M. Grodecki était membre de l'Institute for Advanced Study en 1949-1951.

Le **Dr Kurt Weitzmann** a fait, au Musée de Baltimore, le 10 janvier, une conférence sur l'art dans le **monastère de sainte Catherine au Sinaï**.

M. Frederick B. Adam Jr. a fait, à l'Art Institute de Chicago, une conférence sur les belles réalisations dues à **Carl O. Schniewind**; une exposition d'estampes en l'honneur de ce grand conservateur a été ouverte en même temps.

M. David Rockefeller a créé une **chaire d'art oriental à l'Université d'Harvard**, en souvenir de sa mère, Abby Aldrich Rockefeller, qui s'était intéressée à l'art oriental, grâce à Langdon-Warner. Celui-ci déjà avait introduit Harvard dans le domaine de l'Orient.

La liste des élèves de l'Ecole supérieure des Beaux-Arts ayant obtenu, lors de la session de novembre 1957, le **diplôme d'archi-**

tecte est donnée dans le *J. O.* du 29 janvier 1958.

La question des ateliers extérieurs pour les **élèves des Beaux-Arts** et de l'enseignement officiel est posée par M. Marc Hérissé dans *Arts* du 5 février.

Des cours pour les **futurs conservateurs de musées** se sont ouverts au Collège of Fine Art du Texas (Woman's University, Denton), dirigés par M. Kenneth B. Loomis.

L'Akron Art Institute (Akron, Ohio) annonce des **cours d'art et de technique** pour les enfants de dix ans, et d'autres pour les adultes.

Les directeurs de la **Fondation Teyler, à Harlem**, annoncent qu'en 1958 ils offrent un prix pour le meilleur essai sur un carnet de dessins d'artiste composé avant 1450.

Un Comité est en formation, grâce à la Gulbenkian Charitable Foundation, pour étudier les besoins des **institutions anglaises** en matière d'œuvres d'art, afin de les aider. Lord Bridges sera le président. Le Comité publiera son rapport dans dix-huit mois.

Une nouvelle revue paraît, les **Cahiers de Civilisation médié-**

vale, édités par le Centre d'Etudes supérieures de Civilisation médiévale de l'Université de Poitiers. Ces cahiers sont consacrés au x^e, xi^e et xii^e siècle, ce qui restreint singulièrement leur envergure; d'autre part, ils sont rédigés par des professeurs sous forme d'états de question, ce qui les rend utiles pour des étudiants, mais leur ôte jusqu'à un certain point le caractère de recherche originale.

Le n° 1 (janvier-mars) contient un bon exposé de M. Wolfgang Fritz Volbach sur les ivoires sculptés depuis l'époque carolingienne jusqu'au xii^e siècle; M. René Crozet revient sur la question des cavaliers représentés au portail des églises romanes (qu'il faudra reprendre en les étudiant chronologiquement, et aussi en fonction de certaines formules décoratives des portails de l'ouest); M. Eugen Ewig rappelle les rapports de l'Aquitaine et des pays rhénans au moyen âge, et M. Grabar donne un « aperçu panoramique » de la peinture murale chrétienne, plein d'idées neuves.

Le Centre d'Etudes supérieures annonce deux enquêtes qui pourront présenter le plus vif intérêt mais qu'il faudra des années pour terminer, l'une sur l'expression douloureuse au moyen âge, l'autre sur l'art roman de Saintonge.

EXPOSITIONS

FRANCE

Sur l'exposition des **chefs-d'œuvre romans des musées de province** au Louvre, on lira un article de notre collaborateur M. Marcel Aubert, complété par huit pages de M. H. Landais (à propos des objets d'art) dans la *Revue des Arts* (nov.-déc. 1957).

Les **Peintures préhistoriques du Sahara**, exposées au **Musée des Arts décoratifs**, constituent un ensemble surprenant par son importance, sa diversité, la beauté de certaines peintures, le caractère de document exceptionnel qu'il représente.

Ces relevés sont le résultat de seize mois de travail de la mission

dirigée par M. H. Lhote, dans le massif du Tassili.

La découverte de ces fresques apporte un élément capital et inédit à l'histoire du Sahara à l'époque préhistorique, alors qu'il était humide et habitable, et leur étude systématique sera une source de révélations du plus haut intérêt. Dès maintenant, les

archéologues ont pu déchiffrer dans les superpositions des fresques, des styles variés et jusqu'à seize périodes successives.

Certaines périodes ont laissé des traces particulièrement importantes; ainsi la période dite « des personnages à tête ronde », dont les représentations, parmi les plus anciennes du Tassili, révèlent les éléments négroïdes les plus anciens que l'on connaisse; et la période « bovidienne » plus récente, qu'on estime pouvoir situer vers 4500 avant J.-C., grande période artistique du Tassili, dont certains ensembles sont aussi remarquables par leur dessin que par leur sens de la composition. D'autres périodes ne possèdent pas ce degré artistique: ainsi la période des sujets blancs, schématiques, grossièrement dessinés, dont le grand personnage de Jabbaren, surnommé le « grand dieu martien », est surtout curieux par ses dimensions (6 m de haut); c'est la plus grande peinture préhistorique connue.

À côté d'ensembles dont le sens nous échappe à peu près complètement, il existe un grand nombre de scènes familières évoquant avec précision la paisible vie domestique des populations qui occupaient ces grottes; des scènes de danses; des scènes à caractères religieux ou magiques; des scènes de chasse nombreuses, ainsi que de scènes de combat. Familières ou guerrières, toutes ces scènes témoignent d'un sens du mouvement surprenant, et parfois même d'une étude des corps assez poussée.

Selon les époques, les personnages représentés sont tantôt à caractère négroïde, tantôt très européen, témoignant de diverses vagues de civilisation, et prouvant que les plateaux aujourd'hui arides du Tassili, ont été le point de rencontre de plusieurs influences.

Ces peintures permettent aussi de reconstituer la faune du Sahara à cette époque: autruches, antilopes, félins, hippopotames, indiquant une faune identique à celle qu'on trouve aujourd'hui, 200 km plus au sud, dans la Savane.

Les représentations de chars de guerre qui, avec l'apparition des chevaux, indiquent une période plus récente (sans doute aux environs de 1200 av. J.-C.), ont été retrouvées en différents endroits, permettent d'établir une « route des chars », et de constater que l'itinéraire qu'ils suivaient autrefois, du nord au sud,

est le même qu'utilisent encore de nos jours les caravanes.

Quelques peintures, enfin, dénotent une influence égyptienne très nette apportant un élément tout nouveau à l'histoire de l'Égypte.

Une des caractéristiques de ces peintures du Tassili est la variété des couleurs employées: l'ocre rouge et le blanc sont les teintes de base, auxquelles s'ajoutent parfois l'ocre jaune, le brun foncé, voire violacé, et même, mais plus rarement, des verts et des bleus, teintes tout à fait exceptionnelles dans l'art préhistorique.

Quelques objets retrouvés au cours de fouilles exécutées au pied des parois peintes sont exposés dans des vitrines: haches taillées ou polies, morceaux de poterie, perles taillées dans des coquilles d'œufs d'autruche.

L'exposition, accueillie avec faveur par le public, a reçu la visite du président de la République. Mais une communication récente à l'Institut de M. Gilbert Picard remet en question les dates de M. Lhote, et place la période des chars plusieurs siècles après J.-C.

L'exposition **Baudelaire à la Bibliothèque nationale**, organisée sous la direction de M. Julien Cain, par M. R. Pierrot pour les manuscrits et les éditions, et par M. Adhémar pour la partie plastique et graphique, a remporté un grand succès. De nombreux articles lui ont été consacrés, notamment un, très développé de Mme Maugis, dans *le Jardin des Arts* (décembre), et un de Mlle Brooke, dans le *Connoisseur* (même mois). Dans *le Monde* (20 déc.), Mme Platière a estimé que la partie plastique prenait trop d'importance. Cependant l'exposition a l'intérêt de montrer le musée imaginaire de l'auteur des *Fleurs du Mal* dans sa diversité, et aussi de mettre sous les yeux des visiteurs les œuvres des artistes que Baudelaire a considérés successivement comme l'expression de la « modernité »: Daumier et les caricaturistes, Delacroix, Guys, Manet, Stevens. Par un choix d'éditions illustrées nous voyons les tendances diverses de l'illustration d'un poète. Enfin, la salle d'entrée tente de nous faire voir les œuvres que le père de Baudelaire, peintre lui-même, aimait à la fin du XVIII^e siècle, en réaction contre le mouvement davidien: des peintures de Greuze, de Prud'hon, de Boilly,

soit des œuvres ayant « le charme de l'esquisse » et axées sur l'expression de leur temps.

Une exposition de **lithographies anglaises contemporaines**, comprenant notamment des œuvres de M.M. Stanley William Hayter, Sutherland, Ceri Richards, Geoffray Clarke, Paolozzi ont été exposées à Paris par le **British Council** avant de circuler dans plusieurs grandes villes de province (cf. M. R. Penrose dans *British Council, Bull. culturel*, janv. 1958).

Le **Petit Palais** s'est souvent consacré, ces dernières années, à des expositions temporaires d'un grand intérêt certes, et l'on se réjouissait de les y voir, mais le Musée qu'il est, avant d'être palais d'expositions, souffrait de ne jamais vivre d'une vie propre, la vie d'un Musée qui possède des collections très importantes et très diverses, de l'antiquité au XIX^e siècle. C'est pourquoi, sous le titre: **Hommage aux grands donateurs**, M. André Chamson a voulu y présenter une exposition en l'honneur des Dutuit, Ocampo, Tuck, Pierre-Marie, Delaroche-Vernet.

Il a fait sortir des réserves les objets antiques ou du Moyen Âge, des tableaux, des tapisseries et leur a consacré, dans une présentation moderne, les salles à droite et à gauche de l'entrée principale. Mais le reste du cycle extérieur où sont exposés habituellement mobilier, céramique, peinture hollandaise, etc., n'a pas changé. Le cycle intérieur consacré à un *Siècle d'Art français* est actuellement fermé.

Le Petit Palais avait été élevé entre 1897 et 1900, et ce Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris allait ouvrir en 1902 quand mourut à Rouen, Auguste Dutuit, léguant à la Ville la collection que son frère et lui-même avaient assemblée. La vie du nouveau musée ne pouvait commencer par un don plus généreux. En décembre 1902, il fut inauguré; il rassemblait les collections municipales de Paris et la collection Dutuit. D'année en année les dons continuèrent à affluer, mais il faut s'attarder un peu sur cette fameuse collection Dutuit, à laquelle l'exposition actuelle rend un hommage particulier.

Car les deux frères s'intéressaient à tous les arts et à toutes les épo-

ques, gravure, céramique, numismatique, reliure, émaux, sculpture, peinture. Cependant Eugène, l'initiateur, auteur d'un catalogue de l'œuvre gravé de Rembrandt, avait une prédilection pour l'Ecole hollandaise, dont il possédait un grand nombre de gravures, quatre cents eaux-fortes de Rembrandt, en particulier. Il s'intéressait tant aux Hollandais que pendant son premier séjour en Italie, loin d'acquiescer à prix modéré des œuvres italiennes, il achetait *la Visite de Terborch* à la vente du cardinal Fesch, en 1845. La grande surprise que réserve le Petit Palais est constitué par les antiques de sa collection; admirablement présentés dans des vitrines parfaitement éclairées, et tendues d'étoffes de fond soigneusement choisies, le moindre objet prend un relief extraordinaire, notamment la vitrine des statuettes de Tanagra, dont la terre rose joue sur un fond de velours amande dans un éclairage jaune: cet effet théâtral (le support se courbe en hémicycle), met particulièrement en valeur ces figurines, dont Max. Collignon disait (*G. B. A.*, 1903, II, p. 116) qu'« elles sont charmantes mais n'apprennent rien de bien nouveau ». On est prêt à croire le contraire...

Le Moyen Age est présenté selon la méthode inaugurée dans les salles refaites du Musée de Cluny, où les sculptures se détachent sur des fonds blancs ou de couleur pâle, et des peintures sur des étoffes. Le nom des Dutuit revient encore souvent, en cadrait de ceux des Tuck, Ocampo, Pierre-Marie. Ce dernier léguait en 1930 au Musée un très bel ensemble de sculptures du xv^e siècle, provenant de l'est de la France ou d'Allemagne. Mme Kahn et Mme Marvaud-Braunwald les étudient dans la petite brochure consacrée à cette exposition. Cette brochure n'étudie les œuvres exposées que jusqu'à la Renaissance, en effet, l'étendue chronologique de ces collections ne permettait pas d'en faire un catalogue complet.

Il faut encore citer les tapisseries des Flandres et d'Aubusson du xviii^e siècle, les timbales et les tâte-vin légués par Mme Delaroche-Vernet.

Mais cet hommage aux grands donateurs est surtout un hommage aux frères Eugène et Auguste Dutuit, qui, pendant quatre-vingts années, ont rassemblé les objets les plus divers et les plus intéressants. On pourra étudier plus en détail les

fruits de leurs recherches dans les *Gazette des Beaux-Arts* de 1902 et 1903.

○

Une exposition de **gravures d'Odilon Redon** a eu lieu à Brantôme, pour célébrer le 25^e anniversaire de la Société des Amis de Brantôme.

○

M. Henri-Paul Eydoux, chef de la police de l'Air et des Frontières, a aidé M. Pierre Quarré, conservateur du **Musée de Dijon**, à réaliser une exposition très importante intitulée : **Monuments et sites archéologiques de Bourgogne vus d'avion** (1958, 233 phot., cat.). Ces vues aériennes vont transformer les études archéologiques en fournissant des éléments jusqu'ici ignorés.

○

Aragon a écrit un bel article sur **Chagall** dans les *Lettres françaises* du 10 février, à l'occasion de l'exposition du Maître au **Musée de Nice** qu'il déclare, quoique on y voie les mêmes pièces, supérieure à celle de la Bibliothèque nationale.

○

ALLEMAGNE

Au **Wallraf-Richartz Museum de Cologne**, une exposition de **peintures prêtées par le Musée Gugenheim** a été inaugurée par l'ambassadeur des Etats-Unis, S.E. David K.E. Bruce. On se souvient que cette exposition a été présentée à la Tate Gallery, au Musée municipal de La Haye, à Helsinki et à la Galerie d'Art moderne de Rome.

○

ANGLETERRE

Présentée pendant deux mois à la **Royal Academy** de Londres, l'exposition des **peintures françaises du XVII^e siècle** a remporté un très grand succès. Elle avait été organisée sur l'initiative de M. René Varin, attaché culturel. Le catalogue, excellent et très complet, était dû à M. M. Laclotte; quelques notices étaient rédigées par des savants français et étrangers.

Presque tous les tableaux exposés venaient des musées de province français. C'était la première fois que ces œuvres étaient rassemblées, confrontées, et de précieux enseignements auront pu être tirés de ce rapprochement. Comme le dit M. Vergnet-

Ruiz : « Tout est à trouver et à dire sur les trois quarts des artistes cités par l'abbé de Marolles dans son livre des peintres et des graveurs. »

Le titre choisi pour cette manifestation : **The Age of Louis XIV**, était un peu restrictif, car la période représentée était en réalité plus vaste, plusieurs salles étant consacrées à la peinture de la fin du siècle de Louis XIII.

Un des grands mérites de l'exposition était sa clarté, sa présentation simple et précise, permettant au visiteur, même peu averti, de suivre parfaitement et de comprendre facilement l'évolution d'un style à travers un siècle de peinture. Chacune des seize salles était consacrée à une étape ou à un sujet déterminé, le tout constituant un enchaînement logique et chronologique. La progression établie d'une salle à l'autre permettait de passer tout naturellement d'une tendance à une autre; l'évolution du style au xviii^e siècle, s'expliquant ainsi d'elle-même. Il suffisait de revenir à la première salle, juste après avoir admiré la dernière, pour s'apercevoir alors du chemin parcouru.

Les premières salles étaient consacrées aux peintres de la suite du Caravage, travaillant à Rome, dont les œuvres composées avec sobriété, sans ornement superflus, sont toutes tendues vers des recherches d'éclairage (Tournier éclaire brutalement son *Saint Sébastien*, tandis que Jean Leclerc nous donne une *Adoration des bergers* à la lumière moins durement contrastée, toute en couleurs tendres); puis aux artistes qui s'attachent à rendre la réalité des personnages, et l'expression des visages (Claude Vignon exprime un tempérament violent et tourmenté, et parfois quelque faiblesse de dessin; Simon Vouet rapporte de Rome deux beaux portraits de lui-même. Dans sa *Pietà* aux tons clairs sur un fond si sombre, Nicolas Tournier étudie l'expression des visages, comme le fait Jean Chalette dans sa *Vierge aux prisonniers*).

Georges de La Tour était un des sommets de l'exposition, avec ses extraordinaires camaïeux de bruns relevés d'une tache rouge, de ce beau rouge chaud qu'on retrouve dans la plupart de ses tableaux (*Saint Joseph charpentier*, *le Nouveau-né*, *la Femme à la puce*). On remarquera que La Tour traite rarement les cheveux de ses sujets (ceux des

femmes sont presque toujours cachés par une coiffe), ou bien, s'il les peint, ils sont lisses, comme un casque. Les deux joueurs de vieille ne présentent pas tous les mêmes caractères que les autres tableaux exposés.

Après un aperçu sur le baroque naissant et l'art de Simon Vouet (à côté de peintures religieuses parfois un peu monotones, commandées par des couvents, les œuvres de Vouet usent de tons clairs où le jaune et le blanc dominent, tandis que Vignon fait jouer les étoffes vertes et rouges; la peinture s'éclaircit et se dégage des effets contrastés des caravagistes), retour à la réalité avec les Le Nain et leur suite, leurs beaux tons sobres, leurs personnages graves (*les Joueurs de cartes*, la *Visitation* et l'*Adoration des bergers*, le *Repas de baptême*).

Puis la peinture de genre se développe (scène d'intérieur d'*Esau* et *Jacob* par Michel Corneille; groupes des *Capitoulx de Toulouse* par Jean Chalette, où l'artiste s'est plu à peindre la beauté des étoffes, le satin blanc des manteaux; agréables scènes de genre de S. Bourdon; portrait présumé d'*Henri de Lorraine*, remarquable par le rendu et la richesse du costume, au détriment de la physionomie et du caractère du modèle); le portrait produit quelques chefs-d'œuvre (beaux portraits d'hommes, aux attributions encore incertaines; charmant portrait présumé du duc d'Enghien; portraits par Mathieu et Louis Le Nain); et la nature morte (amusantes compositions de Sébastien Stoskopff; fruits de Louise Moillon; *Vanitas*, allégorie du temps qui passe) voit sa vogue grandir rapidement.

Le paysage, à son tour, prend une place importante dans la peinture; il sera désormais traité pour lui-même; une des salles montrait comment Poussin et Claude Lorrain l'ont mené à son apogée, et en ont fait le grand paysage classique.

Une autre salle faisait voisiner Philippe de Champaigne et ses portraits souvent austères (*Saint Cyran*, *Pomponne de Bellière*) avec des artistes travaillant encore dans la tradition de Poussin ou d'autres comme Le Brun (*Portrait de Turcotte*, la *Bataille de Constantin*), Girardon, Van der Meulen, tournés déjà vers des recherches nouvelles qui annoncent la grande époque du baroque : la composition des tableaux,

les poses des personnages se compliquent (*Visitation* et *Auto-portrait* de Puget; *Crucifixion* d'une composition étonnante de Rigaud; portrait du peintre *Jean Forest* par Largillière; et de Claude Lefebvre, *Portrait d'homme assis*, où la perfection du rendu du velours violacé du vêtement égale la qualité du portrait).

L'art de Versailles terminait l'exposition. Les draperies, les décors et les détails ornementaux de toutes sortes, la profusion de fleurs, de fruits et d'argenterie dans les natures-mortes, traduisent la pompe et l'apparat de la cour du Roi Soleil (portrait du *Cardinal de Bouillon* et de *François Girardon* par Rigaud; portrait de *Jean Pupil de Craponne* et *Portrait d'homme* par Largillière, qui nous donne aussi une curieuse *Etude de mains*; *Nature morte au paon* de François Desportes). Mais cet art d'apparat ne signifie pas décadence d'un style qui sacrifierait tout au décor à la pompe, qui ne serait plus qu'un art décoratif, de façade, vide de sens. Bien au contraire. Il suffit de voir l'esprit aigu et le caractère de Rigaud, peintre d'apparat par excellence, ou la beauté et la qualité des natures mortes, pour voir que l'art n'a rien perdu de sa valeur.

Deux belles salles de dessins (Bellange, Callot, Simon Vouet, Claude Lorrain, Poussin, Puget...) complétaient l'exposition qui avait réuni également des tapisseries magnifiques, d'après S. Vouet : *les Amours des dieux*, d'après Le Brun : *Histoire du Roi*, d'après Poussin, Berain; des pièces d'orfèvrerie. Grâce à M. Dupont, les Monuments historiques avaient généreusement contribué à l'exposition, en prêtant notamment, en plus de peintures et de tapisseries, la chapelle d'orfèvrerie de Michel Dolin, exécutée pour le château de Villacerf (aujourd'hui, à la cathédrale de Troyes), et le buste reliquaire de saint Cize, 1671, par l'orfèvre toulousain Pierre Desnos; des bronzes; quelques éléments de « décor Louis XIV », et un certain nombre de documents relatifs à Versailles et à Louis XIV.

On lira sur cette exposition notamment un grand article dans *Arts* du 8 janvier par M. R. Charmet, un autre dans le *Monde* du 31 janvier par M. André Chastel, un de M. John Russel dans les *Arts News*, et des études dans le *Burlington Magazine*. La présentation de l'exposition est

faite dans la *Revue des Arts* par M.M. Vergnet-Ruiz et Jacques Dupont.

○

Sur les deux expositions **William Blake (British Museum et Tate Gallery)**, on lira un bon article de Mme Olga Fradisse dans les *Lettres françaises* du 6 février. L'exposition des livres de Blake a pu être réalisée moins grâce aux collections publiques qu'à celle de Sir Geoffrey Keynes, grâce auxquelles l'apport considérable de Blake dans l'art du livre est visible : il est le premier auteur d'un livre d'artistes, d'un livre où le texte, l'image, l'impression soient du même auteur, et d'un grand maître. Une section montre naturellement le cercle de Blake, son école qui va jusqu'à Calvert, Palmer, Doyle. A la Tate Gallery, une belle exposition de peintures montre l'art du grand visionnaire.

○

L'**Arts Council** a organisé en janvier de nombreuses expositions : une de **Robert Delaunay** (1885-1941), pionnier de l'art abstrait à Londres, d'autres de **peintures impressionnistes anglaises** de ses collections à Portsmouth, d'illustrations du groupe des **Industrial Artists** au collège de Swindon, des **dessins de la collection Alfred A. de Pass** à New Castle, et des expositions de **reproductions de Lautrec**, des **maîtres du paysage**, de **l'art du sculpteur**, de **l'art du dessin**, de **Matisse**, de **Picasso** dans diverses villes.

○

Un compte rendu de l'exposition de 1957 de **Manchester** est donné par M. Ellis Waterhouse dans le *Burlington Magazine* de décembre. Il insiste sur la qualité des 258 peintures présentées, dont 70 à 80 peuvent être considérées comme des chefs-d'œuvre, et il analyse un certain nombre de tableaux moins connus et cependant intéressants : un grand Claude (*Apollon et les Muses*), la « première pensée » du *Saint Paul faisant brûler les livres à Ephèse* de Lesueur, citée par Félibien, le très beau portrait d'*Elisabeth Throckmorton en dominicaine* par Largillière (1729), ainsi que plusieurs anglais et quelques italiens.

○

AUTRICHE

Sur l'exposition baroque de la **Galerie nationale autrichienne**, organisée par le Dr. Carl Garuza-

rolli-Thurnlackh, voir un article de M. Wilhelm Mzarek dans *Weltkunst* d'octobre 1957. L'exposition, comme on le sait, ne comportait que des tableaux de collections publiques.

○

BELGIQUE

La Smithsonian Institution annonce qu'elle a organisé une exposition d'**art populaire américain** pour le pavillon des Etats-Unis à l'exposition de **Bruxelles**. Cette exposition, organisée par Mrs. John A. Pope et Mr. Leslie Check Jr., commence au XVII^e siècle avec un charmant portrait anonyme (*Margaret Gibbs*) et elle finit par une toile de Horace Pippin montrant *John Brown conduit au supplice* (1942). Les artistes vivants ont été écartés de la sélection qui comprend seulement 70 pièces, dont beaucoup sont inédites et dont le plus grand nombre provient de la collection du colonel et de Mrs. Edgar Garbisch.

○

Dans le *Burlington Magazine* de janvier, M. K. G. Boon tire la conclusion des récentes expositions : **Bouts, Juste de Gand et Berruguete**.

Il montre que, malgré des études récentes, on doit revenir, en ce qui concerne Bouts, aux travaux de M. Friedlander; il définit l'art de Bouts par le mot de « subtilité », ce qui lui permet de discuter certaines œuvres, et de souhaiter une étude chronologique de son œuvre ainsi que des recherches sur son influence, notamment en France.

Pour l'exposition Juste de Gand, M. Boon, tout d'abord, discute l'existence d'une école de Gand, puis il montre combien il est difficile de distinguer l'œuvre de Juste de Gand, assez peu représentée, de celle de Berruguete, pour lequel, en revanche, on a de nombreux tableaux; il ne croit pas, malgré tout, que Berruguete ait travaillé au *Studiolo* d'Este, sinon comme collaborateur très subalterne.

On lira aussi sur cette double exposition et notamment sur celle de Juste de Gand un numéro spécial des *Beaux-Arts de Bruxelles* (11 oct. 1957), avec des articles de MM. P. Eeckhout, Diego Angulo et J. Lavalleye, ainsi qu'une étude de M. R. Genaille sur « l'Univers inquiétant » de Bouts.

Dans *l'Œil* d'octobre, M. Paul Eeckhout, étudiant Frédéric de Montefeltre, voudrait que l'exposition soit « un présage sinon un prétexte » du retour définitif de ses collections à Urbino.

M. André Chastel a parlé de ces manifestations dans *le Monde* du 18 octobre, et dans *Art News* de janvier il pose la question de savoir si on peut distinguer les mains et la personnalité artistique de Juste de Gand et de Berruguete.

○

ETATS-UNIS

Le **Metropolitan Museum** présente une exposition d'**art coréen**, la première de cette ampleur, qui a été inaugurée le 7 février. Elle est organisée par M. Alan Priest, Curator of Far Eastern Art, et elle s'efforce de retrouver le caractère spécifique de l'art coréen. C'est une manifestation qui permettra, comme le dit le ministre de l'Education coréen, « d'exprimer la gratitude du peuple de Corée à la nation américaine ».

Il s'agit de 187 pièces rares, transportées par la marine des Etats-Unis, et prêtées par trois musées de Séoul et par deux collectionneurs. L'exposition commence par des couronnes d'or sensationnelles (313-668); elle comprend des sculptures (668-918) et des céramiques de la dynastie Koryo (918-1392). Les peintures datent des années qui suivent (1392-1910), c'est-à-dire de la dynastie Yi. Un beau catalogue a été rédigé sous la direction de M. Robert T. Paine Jr.

○

Au **Museum of Modern Art** de New York, M. William S. Lieberman a organisé une exposition **Marc Chagall** centrée sur ses aquarelles, ses dessins pour le *Galert Aleko* (1942), ses gravures pour la *Bible*, exposées à New York pour la première fois et données par M. et Mme Bernard J. Reis, et ses illustrations pour *La Fontaine*.

Le Musée va organiser une exposition **Juan Gris** en avril-juin et une exposition des œuvres d'art et des livres illustrés réunis depuis vingt ans par M. et Mme Walter Bareiss de Greenwich.

○

En janvier, l'**Atlanta Art Association** a présenté une exposition de **natures mortes du XVI^e siècle à l'époque actuelle**. Le directeur des

Musées, M. Reginald Poland, glorifie les peintres de nature morte; puis sont étudiés et reproduits : un bouquet par Rachel Ruysch (1664-1750), donné à l'Association en souvenir de Mrs. Stacy Ernest Hill par sa famille et ses amis, et une corbeille de fleurs par Monnoyer, offerte à l'Association par M. et Mme Ogden A. Geilfuss et Mme Newdigate M. Owensley.

○

Une exposition de **l'œuvre graphique d'Edouard Munch** (cent pièces) a eu lieu en janvier-février au **Musée de Baltimore**.

○

Le **Fogg Art Museum** a exposé les **dessins de la collection Curtis O. Baer**, puis **50 estampes** des XVI^e et XVII^e siècles, prêtées par la **Bibliothèque royale de Stockholm**, représentant des vues de villes. Ces estampes faisaient partie de la collection du comte Magnus Gabriel de la Gardie, chancelier de Suède de 1660 à 1679.

○

L'**Art Institute de Chicago**, où est conservée une des plus fameuses et des plus grandes peintures du Maître, *l'Après-midi du samedi à la Grande-Jatte*, a ouvert une exposition **Seurat** (1859-1891). Elle a été aidée par la contribution de 71 musées ou collections, et nous montre 150 dessins et peintures dont un certain nombre, restés dans la famille de Seurat, n'ont jamais été photographiés. Le Louvre a prêté *le Cirque*, dernière peinture du Maître qu'il ne considérerait pas comme terminée quand il a permis de l'exposer en 1891. L'exposition sera vue ensuite au Museum of Modern Art de mars à mai. Ajoutons qu'un catalogue de l'œuvre de Seurat par MM. Dorra et Rewald paraîtra bientôt dans la *Gazette* avec une préface de son directeur.

○

Le **Minneapolis Institute of Arts** a organisé en janvier une exposition des **classiques de l'art nègre** (50 sculptures).

○

Au **Pasadena Art Museum**, une exposition montre les **peintures d'Arshile Gorky** (1904-1948), un des plus anciens expressionnistes d'Amérique (la plupart des œuvres viennent de la collection de son élève et ami Hans Burkhardt).

Le Musée de Portland, après avoir exposé la **Karolik Collection** (peintures américaines, 1815-1865), a ouvert une exposition de **photographies, modèles, dessins d'architecture**, pour montrer les efforts des artistes et architectes de l'Orégon dans ces dernières années.

○

Une exposition de l'expressionniste allemand **E. L. Kirchner** a eu lieu en janvier au **North Carolina Museum of Art** de Raleigh. C'est la première qu'un musée américain lui consacre.

○

Sur l'exposition **Blake** à la **National Gallery de Washington**, voir notamment l'article de M. Ulrich Weisstein dans *Arts* (N. Y.) de janvier.

○

La **Phillips Gallery**, à **Washington**, a fait une exposition de quelques œuvres très bien choisies de **Bonnard**.

○

ITALIE

Sur les récentes expositions du **Museo Civico de Turin**, voir M. V. Viale dans *Musei e Gallerie d'Italia*, nov. 1956-avril 1957.

ANTIQUITÉ.

Le XXVII^e Congrès de l'*Association bourguignonne des Sociétés savantes* a eu lieu à Châtillon-sur-Seine du 24 au 26 mai 1957. Le texte des Actes de ce Congrès va bientôt paraître; on y lira notamment les communications suivantes: R. Joffroy, *Voies d'acheminement des produits italo-grecs en Gaule* (VI^e siècle), P. Parruzot, *Influences danubiennes dans le néolithique de la basse vallée de l'Yonne*, R. Paris, *le Chandelier de Vertillum...*

○

M. Michel Fleury continue les fouilles qu'il a entreprises à la basilique de Saint-Denis et au jardin du **Luxembourg**. Dans ce dernier site, il a découvert un hypocauste du IV^e siècle (?) qui prouve que, « contrairement aux vues traditionnelles, la ville romaine de la rive gauche subsistait encore à cette époque » (*Bulletin municipal officiel*, 15 janvier).

Un très bel article de M. Juliusz Starzynski, intitulé: *Sous le signe de Delacroix*, fait état d'observations et de réflexions devant l'exposition **Delacroix** à la 28^e biennale de Venise. L'auteur s'attache surtout à deux aspects: l'attitude de Delacroix envers les maîtres vénitiens et son rôle dans l'inspiration des peintres modernes (*Sztuka i Krytyka*, Varsovie, 1957, I).

○

NOUVELLE-ZELANDE

L'**Auckland City Art Gallery** a fait en septembre dernier une exposition de **James Crowe Richmond** (1822-1889), peintre amateur, et une des personnalités politiques les plus importantes de la Nouvelle-Zélande; un catalogue a été rédigé par M. Colin McCahon.

Puis en septembre-octobre le même musée a exposé les œuvres d'artistes qu'il considère comme représentant l'école de Paris. Il s'agit de Pignou, de Lorjou, de Buffet, de Minaux et de quelques artistes français, belges, espagnols. L'introduction du catalogue, par M. R. A. Tomby, fait remarquer que l'art français contemporain n'est connu dans ce pays que par des « reproductions sporadiques ».

LIVRES ET TRAVAUX

Un très curieux article de M. Eril Iversen (*Burl. Mag.*, janv.) étudie une frise antique représentant des objets de culte et des symboles qu'on a vue au moyen âge et à la Renaissance à San Lorenzo (aujourd'hui au Musée du Capitole); considérée, on ne sait pourquoi, comme une frise hiéroglyphique égyptienne, elle a été copiée par de nombreux peintres et architectes du XV^e et du XVI^e siècle qui ont cru y voir « des hiéroglyphes d'Égypte ».

○

MOYEN AGE.

René Louis. *Autessiodurum Christianum, les églises d'Auxerre des origines au XI^e siècle*, Paris, 1953, in-4°, 130 p., ill. — La *Gazette* parle bien tard de cet ouvrage, devenu classique, et qu'elle a reçu depuis longtemps, mais elle tient à s'associer aux louanges que son auteur a reçues du public et des savants pour ce livre qui constitue une date dans

PAYS-BAS

Une exposition, intitulée **the Age of Shakespeare** a été ouverte au **Gemeente Museum de La Haye**. Elle comprend des souvenirs et des œuvres d'art, des portraits, des bijoux et des bijoux très évocateurs, qui montrent les liens qui attachent la Hollande et l'Angleterre à cette époque. L'accrochage est très soigné, et des citations de Shakespeare inscrites sur les murs caractérisent les divers thèmes des salles de l'exposition.

○

Le **Musée Boymans** a exposé en septembre 1957 des **gravures des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles**, surtout allemandes et hollandaises. Cette belle exposition est commémorée par un catalogue présenté par M. B. L. D. Ehle et bien illustré.

○

PORTUGAL.

Une exposition sur les **influences orientales dans l'art portugais continental** et dans celui des territoires d'outre-mer a été présentée au **Museu Nacional de Arte antiga de Lisbonne**, en 1957, par M. João Couto, directeur. Un catalogue bien présenté conserve le souvenir de cette réunion intéressante d'œuvres d'art très variées.

l'histoire de l'archéologie médiévale, comme certains de ceux de MM. J. Hubert, J. Valléry-Radot ou F. Salet.

Dans le beau travail de M. Louis, on voit d'abord se développer l'Auxerre chrétienne en dehors de l'enceinte gallo-romaine, et aussi dans la cité où Amator transfère le siège épiscopal avant 418. On voit l'œuvre des trois évêques bavarois à l'époque de la Renaissance carolingienne, les incendies et les restaurations au X^e siècle. Les édifices encore existants, retrouvés en grande partie grâce à M. Louis, sont, enfin analysés par lui avec leur décoration et leurs fresques du IX^e siècle (avant 859) qu'on voit de nouveau, et dont la beauté nous a tous frappés lors de leur dégagement en 1927. Le livre, remarquable, est étayé sur une connaissance exceptionnelle des textes de chroniques anciennes, et sur une grande ingéniosité dans leur commentaire.

J. A.

M. Elie Lambert reproduit un plan inédit de Saint-Front de Périgueux datant de 1765-1775, et conservé aux Archives nationales (*Bull. monumental*, 1957, p. 4). Il a le grand intérêt de montrer l'état de l'église avant les malencontreuses restaurations d'Abadie.

A propos de la *Sainte-Foy de Conques*, M. Robert Latouche relève les mentions d'or en Rouergue, dans les textes du XI^e et du XII^e siècle, et constate que les réserves d'or de l'Occident étaient, alors, loin d'être épuisées (*Ann. du Midi*, t. LXVIII, 1956).

M. L. Devliger étudie les plus anciennes constructions de briques en Flandre (dans le *Bull. van de Kon. Ned. Oudheid Kundige Bond*, nov. 1957). L'une est décrite d'après un texte de 1127 qui la date de 900. Nous constatons ici l'influence des Cisterciens.

Mlle Odile Grandmotlet prépare une monographie de *Longuay*, hôpital installé auprès d'un gué vers 1102 et desservi par une communauté qui s'est agrégée en 1149 à l'ordre de Cîteaux (*Annales de Bourgogne*, 1957, t. II, p. 139).

Des fouilles faites par M. Maurice Priu aux *Jacobins de Toulouse* lui ont permis de retrouver les fondations de l'église primitive et de la dater de 1230 (*Annales du Midi*, 1957).

M. Pierre Héliot (*Bull. mon.*, 1957, 4) étudie ce qu'il appelle l'ordre colossal dans l'architecture romane, c'est-à-dire « la haute colonne élevée d'un seul jet jusqu'aux assises supérieures du mur ». Il en montre le succès dans l'art anglo-normand, et la fortune moins grande dans les régions de la Meuse et du Rhin.

Dans les *Cahiers de la Céramique*, Mme Marie-Madelaine S. Gauthier donne un état de question très brillant des études sur l'œuvre de Limoges, les travaux de Rupin, de Marquet de Vasselot, de Falke et surtout des professeurs Hildburg et Stohlgan.

M. Robert Branner démontre (*Bull. mon.*, 1957, 4) que les sculptures des portails latéraux de la cathédrale de Bourges étaient prévus

pour une façade monumentale à trois portes et qu'elles datent des environs de 1165. Il fait remarquer que le style des sculptures se rapproche de l'art bourguignon; le programme se rapproche de celui de Chartres.

M. John Pope Hennessy a publié un livre sur la sculpture gothique en Italie (*Italian gothic sculptures*, Phaidon Press, 1957, 288 p., 108 pl.); sur ce sujet qu'il est un des rares savants à connaître parfaitement, il a composé un ouvrage agréable et bien fait qui ne prétend être qu'un commentaire de planches, et qui est bien plus. On attendait un travail de cette sorte, écrit ni par un Français ni par un Italien qui, tous, auraient émis des théories et se seraient livrés à des comparaisons manquant, peut-être malgré eux, d'objectivité.

La fresque de Masaccio sur la sainte Trinité a été replacée récemment à l'endroit d'où elle avait été enlevée en 1861, au-dessus d'un morceau resté en place, représentant un squelette couché sur un sarcophage. Dans l'*Œil* de janvier, notre collaborateur M. Charles de Tolnay dégage le sens et la portée de l'œuvre d'après des photographies inédites dues à M. Ugo Procacci.

M. Jean Boyer fait remarquer que les vitraux de la chapelle Saint-Mitre, où est conservée l'Annonciation d'Aix, sont de Guillaume Dombet, célèbre peintre provençal (payé en 1444). Il attribue donc l'Annonciation pour des raisons historiques et stylistiques au même Dombet. En 1948, dans *Arts*, il nous avait dit que le triptyque fameux était peint par Jean Chapus; or, il retrouve que Jean Chapus, précisément, est payé pour travaux dans la même chapelle; Chapus aurait été collaborateur de Dombet (*Connaissance des Arts*, fév.).

RENAISSANCE.

Sir Anthony Blunt nous donne une fois de plus, avec son nouveau livre (*Philibert de l'Orme*, Londres, Zwemmer, 1958, in-8°, 162 p., 67 pl.), une occasion de le féliciter. Le besoin d'un livre sur de l'Orme se faisait sentir; la dernière monographie, celle de H. Clouzot, avait paru en 1910; il est vrai que M. L. Hautecœur avait insisté sur lui dans son *Histoire de l'Architecture*.

Le livre de Sir Anthony Blunt est

excellent, très nourri, plein d'aperçus neufs, et l'auteur a une connaissance rare des monuments italiens, ce qui l'aide à faire des comparaisons inédites. Il prend de l'Orme à sa naissance, montre qu'il a part à la description de l'abbaye de Thélème écrite par Rabelais lorsque tous deux travaillaient chez le cardinal du Bellay, insiste sur la « bombe » que causa la façade du château de Saint-Maur par son classicisme (1541-1544), sur la nouveauté d'Anet. Il prouve, en passant, que la chapelle d'Anet a été connue et imitée par Palladio au palais Maser. Il refuse, justement, de voir la collaboration de Goujon dans le mausolée de François I^{er}, œuvre exécutée, en réalité, par Bontemps sous sa direction. Nous le voyons rappeler l'ordre colossal de la Cour de la Fontaine à Fontainebleau (1558), attribuer à part de l'Orme le jubé de Saint-Etienne-du-Mont (1530-1545), et insister sur les grands travaux exécutés pour Catherine de Médicis. L'auteur éprouve quelque difficulté à défendre la confusion et les contradictions du traité d'architecture, mais il insiste, avec raison, sur la place éminente de de l'Orme, premier architecte moderne.

Dans *Paragone* (nov. 1957), Alessandro Parronchi continue son étude sur les sources de Paolo Uccello. L'auteur analyse en détail la place de la *Prospettiva* donnée à tort à Alberti, et qu'il attribuait plus volontiers à Paolo dal Pozzo Toscanelli (né en 1397). Il montre que P. Uccello connaissait aussi le *De Equo* de Giordano Ruffo et divers traités du moyen âge.

Notre collaborateur, M. Otto Benesch, donne à *Lorenzo Lotto* deux peintures des Musées de Vienne, autrefois attribuées à Titien ou Véronèse : un *Petit Joueur de tambourin* et la *Dame assise*, qui a été aussi donnée récemment à Lotto par M. Antonio Morassi.

Ludwig Goldscheider, *Michelangelo's Bozzetti for Statues in the Medici Chapel*, Londres, 1957, 46 p., 28 ill.

Les débuts de Domenico Beccafumi sont étudiés dans le *Burl. Mag.* de décembre par M. Donato Sanminiatelli; il s'agit surtout de ses peintures de la capella del Manto à Sienne (1513) et de leur place éminente dans l'histoire du maniérisme.

Notre collaborateur, M. Jan Białostocki, donne dans le *Burlington Magazine* de décembre la suite de son très important *état des publications sur l'art en Russie*, de ces dernières années. Il insiste notamment sur la publication par M. K. Malits Kaya (*Iskoustvo*, 1956, n° 4) d'une peinture du Musée d'Odessa : *Jésus fait prisonnier*, qu'il rattache à une description par Bellori d'un tableau du Caravage.

La Société royale d'Archéologie de Bruxelles vient d'éditer avec une préface de M. de Borchgrave d'Altena, une plaquette de Mlle S. Sulzberger : *Fallait-il restaurer les tableaux de justice* de Dieric Bouts. Selon elle, « certaines parties ont maintenant plus d'éclat, mais c'est au détriment de l'ensemble... », le dessin transparait partout à travers la couleur..., les repentirs poussant, dédoublant les contours de la façon la plus gênante..., une fente nouvelle s'est produite pendant l'exposition au Palais des Beaux-Arts ».

À propos du livre de M. P. de Mandiargues, *les Monstres de Bomarzo*, M. André Chastel rappelle, opportunément, dans *l'Œil* de janvier, que Bomarzo a été étudié par M. Mario Praz en 1943 et dans un fascicule entier de l'Institut d'Histoire de l'Architecture de Rome (1955).

XVII^e SIÈCLE.

Dans le *Burlington Magazine* de février M. Jacques Thuillier étudie l'histoire de trois tableaux religieux de *Le Nain* retrouvés récemment : *la Présentation au Temple*, offerte par Louis XVIII à Louise-Adélaïde de Bourbon-Condé, supérieure des Dames du Saint-Sacrement, actuellement au couvent de Vauhallan (Seine-et-Oise); la seconde peinture, *Une Visitation*, offerte par le roi Louis XVIII à Decazes, a été donnée par celui-ci à l'église de Saint-Denis de Piles, près Libourne, et non Saint-Denis de Libourne, où elle est toujours; la troisième, *Saint Michel dédiant ses armes à la Vierge*, a été envoyée en 1818 non au musée mais à l'église Saint-Pierre de Nevers. M. Thuillier propose de voir dans les deux premières, avec *l'Adoration des bergers* au centre, la décoration de la chapelle de la Vierge à

Saint-Germain-des-Prés. Un prochain article de M. Bernard de Montgolfier, dans la *Gazette*, modifiera peut-être ces conclusions.

Dans la *Revue des Arts* de nov.-déc. 1957 (parue en fév. 1958), M. Bernard Dorival commente quelques-unes des pièces qu'il a présentées aux Granges l'été dernier : *Une Tête de Christ* de Philippe de Champaigne envoyée non des Granges à Port-Royal de Paris, mais de Port-Royal aux Dames de Sainte-Catherine de Paris, le double portrait des *Mères Angélique et Agnès*, qui est bien celui remanié par Mlle de Boulogne. M. Dorival rectifie quelques erreurs, et insiste sur l'intérêt des illustrations de l'édition de 1648 des *Lettres...* de M. Jean Duverger de Hauranne, où le portrait de l'auteur est gravé par J. Boulanger avec l'indication : *Champaigne pin.*

Mme Mina Gregori retrouve aux Offices plusieurs tableaux qu'elle donne à *Annibal et Augustin Carache* (*Paragone*, nov. 1957).

M. Roberto Longhi, regrettant l'absence de l'artiste dans de récentes expositions auxquelles il rend hommage, consacre un article très documenté à *Filippo Napoletano* (*Paragone*, nov. 1957).

La Boutique d'une Boulangère, peinture de Job Berckheyde (1640-1693), a été achetée récemment par l'Allen Memorial Art Museum sur le R. T. Miller Jr. Fund. La qualité et l'intérêt du sujet sont soulignés par M. Wolfgang Stechow dans le *Bulletin* (XV, I, fin 1957).

Un article très remarquable de M. Juan Ainaud de Lasarte dans *Goya* (sept.-oct. 1957), étudie quelques aspects inédits ou peu étudiés de la personnalité de Ribalta, grâce à des estampes de Michel Lasne, qui a gravé les œuvres du Maître pour illustrer une vie du Padre Simo.

Dans les *Etudes corses* (1957, 7, n° 13), M. G. Moracchini étudie un chef-d'œuvre de l'école de Séville, conservé dans l'église de Campana, et qu'il donnerait à *Zurbaran*.

XVIII^e SIÈCLE.

La cage d'escalier de la maison Maubert à Grasse, où Fragonard résida pendant dix mois, de janvier 1790 à mars 1791, décorée d'allégories révolutionnaires et de portraits de Robespierre et de l'abbé Grégoire quelquefois attribués au maître, est classée par arrêté du 3 mars 1957.

M. Arsenio F. Arenas, dans *Goya* (sept.-oct. 1957), étudie une des dernières œuvres de *Fischer von Erlach*, *l'église de Saint-Charles-Borromée de Vienne*, terminée par son fils (1716-1737). Il explique que les deux colonnes Trajanes, assez surprenantes, de la façade veulent montrer que l'empereur d'Autriche est un nouveau Trajan, et Vienne une autre Rome.

M. José Milicua publie dans *Goya* (sept.-oct. 1957) un tableau de *Luis Paret*, une *Vue de Bermeo*, signée et datée de 1783. Elle était inconnue des historiens du Maître, et a été exposée récemment au Musée de Dublin. Ce tableau doit venir des collections de l'Escorial, dispersées en 1808. On ne le connaissait que par une copie en mosaïque conservée au Musée municipal de Madrid, venue du Laboratoire de mosaïque et pierres dures, créé par Charles III au Palais du Retiro.

Un récent article de M. Jean Cassou, dans la *Revue d'Esthétique*, est consacré au *travesti*; il étudie *l'art du portrait du XVIII^e siècle*.

Les meubles d'enfants du XVIII^e siècle, et particulièrement ceux réunis par M. Maurice Bigorie sont présentés dans *Connaissance des Arts* de janvier.

Dans un long article, très alerte et très agréable, en même temps que bien informé (*Paris et l'Île de France, Mémoires publiés par les Stés hist. et arch. de Paris et de l'Île de France*, VIII, 1956), M. André Vaquier étudie les jardins du comte d'Albon à Franconville-la-Garenne. À partir de 1781 le comte crée son parc et le peuple de *fabriques* dont il ne reste plus rien aujourd'hui. Un souvenir est conservé, notamment par une description de 1784, ornée de 20 gravures. Ces curieux petits mo-

numents, d'un exceptionnel intérêt, attestent que le comte est physiocrate, épris de liberté, ami de la nature, écrivain; ne seraient-ils pas dus à la collaboration de F. Marie de Lussy, peintre amateur de l'entourage du comte?

M. N. Mouloud (*Revue Esthétique*, fr., 1956, t. IX, n° 3) étudie les peintures et les gravures de Goya en vue de comprendre l'évolution de son style.

Miniatures and enamels from the D. David-Weill Collection, introduction par Louis Gillet, Paris, les Beaux-Arts, 1957, in-4°, 595 p., ill., relié en parchemin blanc.

Ce catalogue d'une admirable collection de miniatures et d'émaux (434 pièces) est, tout d'abord un hommage au goût d'un grand collectionneur. On sait qu'une partie équivalente de cette collection (396 pièces) a été donnée par M. D. David-Weill aux Musées de France, et qu'elle a été exposée par Mme Bouchot-Saupique au Cabinet des Dessins en octobre 1956. Les œuvres, cataloguées ici, toutes d'une qualité exceptionnelle, présentent un panorama du genre et de ses grands maîtres. L'introduction que Louis Gillet a écrite pour l'ouvrage en 1936, les notes techniques de Carlo Jeannerat et Henri Clouzot, les notices précisant la place de la miniature, et celle du modèle, la bibliographie à jour, font du livre très bien présenté, illustré de reproductions de toutes les œuvres analysées, un instrument de travail indispensable. Très utilement, nous sommes ramenés par ce catalogue vers l'art de l'émail et celui de la miniature, dont le charme est de plus en plus apprécié par les collectionneurs d'aujourd'hui.

XIX^e SIÈCLE.

Le ministre de l'Éducation nationale d'Espagne a envoyé une communication à son ambassade à Caracas au sujet de la vente aux enchères dans cette ville d'un tableau de Goya représentant la *Comtesse d'Haro*. (Cette vente devait avoir lieu le 12 janvier.) Cette communication signale qu'il y a lieu d'annoncer que l'authenticité de ce tableau est très douteuse, étant donné les nombreuses copies qu'on connaît de ce tableau, dont quelques-unes, exécutées en Espagne, ont été exposées comme étant des originaux par un nommé Calderon.

M. Heinrich Schwarz explique (*Art Journal*, fin 1957) comment il a retrouvé à la Bibliothèque de la Wesleyan University une épreuve (on n'en connaissait jusqu'ici que deux) du *portrait de Gaulon* lithographié par Goya.

M. Jonathan Mayne, avec son goût habituel, définit le paysage de *Constable* dans l'*Œil* de janvier.

L'influence sur *Constable* de son maître Sir George Beaumont est montrée d'après des passages de son journal par M. R. B. Beckett (*Burl.*, déc., 1957).

Un seau à lait en porcelaine dure de *Sèvres* destiné à la laiterie de Marie-Louise à Trianon (1813-1814) et non, comme on le disait à celle de Marie-Antoinette à Rambouillet (1788) est étudié par M. Serge Grandjean (*Cahiers de la Céramique*, automne 1957).

M. Charles Samaran, dans une plaquette (*Auta*, 1957) prouve, contre Claretie que, dès 1828, *Gavarni* avait trouvé son pseudonyme et signait de lui certaines lithos, qui portent le nom de Chevallier en premier état. D'autre part, le jeune artiste ignorait l'orthographe Gavarnie et mettait comme légende, par exemple : « Pâtre de Gavarni » et non « Pâtre de Gavarnie » comme il aurait fallu le faire.

Dans la *Revue des Arts* de novembre-décembre 1957, M. Elie Lambert cite, comme source possible de la fameuse peinture de Delacroix l'*Abd er Rahman, Sultan du Maroc*, du Musée de Toulouse l'*entrée du chancelier Séguier* peinte par Lebrun.

Un hommage des peintres français actuels à *Courbet* se trouvera dans les *Lettres françaises* du 9 janvier.

Le peintre des paysages suburbains roumains *Stefan Luchian*, un des pionniers de la peinture roumaine, est étudié dans *Arta plastica*, Bucarest, 1957, IV); une suite de jugements (1900-1946) montre son rayonnement.

Dans la *Revue de Paris* de janvier et de février, M. Henri Per-

ruchot nous présente de façon très vivante *Lautrec à Montmartre*, annonçant ainsi une étude complète sur le Maître.

Une exposition *Maximilien Luce* a été organisée à la Maison de la Pen-sée Française. Son sens est bien défini par Georges Besson (*Lettres fr.*, 23 janv.).

Dans le *Bulletin municipal officiel* du 15 janvier, M. Henry Puget raconte l'histoire d'un monument parisien, situé faubourg Saint-Antoine et qui a été construit sous la forme, en plan, d'un immense collier, l'orphelinat Eugénie-Napoléon (1853). Cette forme singulière lui a été donnée parce que l'impératrice Eugénie y a consacré les 600.000 fr. d'une parure de diamants que la ville voulait lui offrir et qu'elle a refusée. « Le salon d'honneur constitue le fermoir, la chapelle le pendentif, les constructions latérales imitent les branches de la parure ».

XX^e SIÈCLE.

Un bon article de M. Alfred Werner (*Arts*, janv. 1958) sur *Derain* montre son intelligence et sa faiblesse de caractère qui l'ont empêché de se réaliser complètement. Un autre article, par M. Patrick Heron, nous prouve que l'art de Derain est assez fort pour pouvoir surmonter la « crise » qui suit la mort de chaque artiste.

M. Robert Rosenblum étudie, en partie grâce au travail de Mme Schwabacher, l'œuvre et la carrière tragique d'*Arshile Gorky*, « l'Ingres de l'inconscient », en insistant sur sa grande période, celle de 1930 (*Arts*, janv. 1958).

La situation de l'art contemporain en Autriche est étudiée par M. Karl Strobl (*Kunst Ins Volk*, Vienne, VII, 1-2) de façon intéressante, mais sans, peut-être, donner une place suffisante aux mouvements les plus modernes.

Léon Alex, peintre roumain, dont on connaît des gouaches et des dessins, « petit homme solitaire qui se sent mal à l'aise dans un monde où nul ne le comprend », est présenté par M. Stefan Borghida dans *Arta*

plastica (Bucarest, 1957, IV). Elève à Paris de Maillol et de Lhote, sa vie de militant lui vaut un exil en Ukraine d'où il s'échappe pour se battre; il ne reviendra plus.

Dans la *Nef* de janvier, M. Edgar Morin analyse la nouvelle *presse enfantine*, son fort tirage (20 millions d'exemplaires mensuels) et le succès des albums Tintin composés par Hergé (10 millions d'exemplaires).

ICONOGRAPHIE.

M. Karl Kup, conservateur des livres illustrés à la New York Public Library, étudie dans le numéro de décembre du *Bulletin*, *l'influence de sainte Brigitte sur l'iconographie de la Nativité*. C'est sainte Brigitte (*Révélation*, 1492) qui a vu la Vierge en prières devant le berceau du Christ aussitôt après sa naissance au lieu de la voir couchée à côté de lui (comme au portail de Chartres); et il étudie une gravure florentine nouvellement achetée qui représente ce sujet.

La *Cène* peinte par Peter Coecke van Aelst, dont notre collaborateur M. Edouard Michel avait montré le succès, a servi de modèle à un petit retable en bois peint exécuté en Flandre et conservé à l'église de Notre-Dame-de-Roseudon à Pont-Croix (*Mémoires de la Sté d'émulation des Côtes-du-Nord*, 1957).

Les *vierges de Pitié bourguignonnes* sont toujours seules avec le Christ sur leurs genoux. Il est donc important de signaler une scène de cet ordre comportant de nombreux personnages dans un retable du milieu du xv^e siècle à Verdun-sur-le-Doubs; ce retable a été reproduit par Courtépée dans sa *Description de la Bourgogne au xviii^e siècle*, et des fragments importants viennent d'en être retrouvés (voir M. Armand-Caillet dans les *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône*, 1956).

M. F. M. Godfrey a publié au milieu de l'année dernière une étude iconographique sur le thème : *le Christ et les Apôtres dans la peinture*, c'est-à-dire de toutes les scènes qui les rapprochent, de l'Appel des

Apôtres à l'incrédulité de saint Thomas, en passant par l'agonie au jardin des Oliviers et les pèlerins d'Emmaüs. Ce thème se limite dans le temps, des premières mosaïques chrétiennes au Baroque, avec une prédominance très nette des Italiens. L'étude de chaque scène est précédée du passage de l'évangile qui la dépeint. L'ouvrage est illustré de nombreuses reproductions en noir.

Mlle Jeanne Villette, dont on déplore la disparition, auteur d'un livre excellent sur *l'Ange dans l'art occidental*, vient de consacrer un ouvrage à la *Résurrection* dans l'art chrétien du II^e au VII^e siècle (Laurens, 1957, in-4°, 152 p., 48 pl.).

M. A. Pigler, conservateur du Musée de Budapest, a publié un livre indispensable aux historiens de la peinture et à ceux qui veulent faire des recherches iconographiques. Sous le titre de *Barokkthemen* (Budapest et Berlin, 1956, 2 vol. de 543 et 622 p.), il donne, groupés par thèmes, la liste des tableaux peints au XVII^e et au XVIII^e avec le livre, ou la revue où ils sont reproduits et la référence à Thieme. Le tome I est consacré aux sujets religieux, le tome II aux sujets profanes (antiquité, Moyen Age, sujets littéraires, allégories, vanités, etc.) : l'information est considérable, et rendra de grands services.

ESTHÉTIQUE

La seconde édition italienne du livre classique de Julius Schlosser, *Die Kunstlitteratur*, a été publiée avec des adjonctions importantes de M. Otto Kurz (Julius Schlosser Maggino, *La letteratura artistica*., trad. di Filippo Rossi, seconda edizione italiana aggiornata da O. K., Florence et Vienne, 1956, in-8°, 766 p.). On y appréciera notamment un chapitre extrêmement important et nouveau à propos de Vasari, dont M. Kurz nous précise qu'il constitue la première tentative sérieuse de bibliographie du grand historien et esthéticien. Le travail est remarquable dans sa précision et dans son étendue; on aimerait, s'il en avait le temps, que M. Kurz nous donne enfin l'édition critique dont il montre bien qu'elle fait défaut.

L'esthétique de Ruskin en matière d'architecture est analysée par M. B. Morris dans *Univ. Colorado Stud. Ser. Lang. Lit.*, 1957 (n° 6).

Dans la *Revue d'esthétique française* (1956, IX, n° 3), M. J. Chaix-Ruy étudie *le démoniaque dans l'Art* et M. J. Chateau *le sublime*.

M. Autunes (*Brotéria*, Portugal 1957, t. 64) traite de *la définition du modernisme* par les auteurs portugais.

M. René Huyghe (*Arts*, 20 nov. 1957) a démontré la signification essentielle des ouvrages de Malraux : « En créant la notion de *Musée imaginaire*, Malraux a certainement donné à notre époque un de ses plus grands mythes... Il a jeté aussi sur le marché de l'esprit des témoignages nouveaux... la présence réelle des civilisations les plus opposées aux nôtres, celles qu'on méprisait en les considérant comme barbares ou primitives, et il leur a rendu une noblesse qui nous a exaltés ».

Une interview de M. Léo van Puyvelde, membre de notre Conseil de Direction, a paru dans le *Cahier des Arts* (Bruxelles, 1^{er} février). M. van Puyvelde regrette que « les maniaques du détail aient fait de *l'histoire de l'art* une discipline terriblement ennuyeuse qui permet à un étudiant ou étudiante, doué de la faculté de mémoire, de réussir des examens..., mais ne leur donne pas pour cela le sens et l'intelligence véritables des arts », et ceci s'applique surtout, selon lui, « dans le domaine des connaissances sur les *Primitifs flamands* ».

Trois articles dans *Techniques graphiques* (déc. 1957-janv. 1958), par MM. Marcel Hignette, Albert Plécy et le Dr Antoine Rémond étudient *le nouveau langage de l'image*, son importance, ses possibilités de développement.

ART ET LITTÉRATURE.

Dans la *Nef* de février, M. J. Adhémar étudie d'après un inventaire inédit *l'univers enfantin de Baudelaire*, c'est-à-dire sa chambre d'enfant, dont il peut reconstituer le décor et le mobilier.

La Prière sur l'Acropole de Renan est écrite à Fontainebleau entre le 1^{er} août et le 15 septembre 1856, comme vient de le prouver Mme Henriette Psichari dans un des volumes de son édition critique des *Œuvres complètes de Renan* (éd. Calman Lévy).

Renan a fait deux séjours à Athènes du 13 février au 28 mars et du 8 au 25 mai 1856, mais *la Prière* n'a pas été écrite aussitôt, et Mme Psichari en a retrouvé les

notes dans une enveloppe portant l'inscription : *A emporter, Acropole*, ce qui lui permet de donner la date que nous indiquons. En dehors du texte même de *la Prière*, on ne connaît sur Renan à l'Acropole que deux textes d'Emile Gebhardt (*Souvenir d'un vieil athénien* et *Mercur de France*, 1^{er} janvier 1918). Dans le *Figaro littéraire* du 8 fév., André Billy en cite un troisième recueilli par Joseph Galtier dans *Comœdia* du 2 février 1923.

TRAVAUX EN COURS.

Mme Prudence Summerhayes prépare une biographie de son ancêtre, James Ward, R. A.

○

Notre collaborateur M. John F. McDermott prépare actuellement deux ouvrages sur l'art américain : l'un, *la vie et l'œuvre de George Caleb Bingham*, l'autre, *le Middle West vu par les artistes avant 1860*.

NÉCROLOGIE

Parmi les articles nécrologiques sur **Georges Huisman**, citons celui de M. Claude Roger-Marx dans le *Figaro littéraire* du 11 janvier, et celui de M. Jacques Madaule dans les *Lettres françaises* du 9.

○

Albert Tournaire, architecte, membre de l'Institut, président des Artistes français, architecte en chef de la ville de Paris, chef des fouilles de Delphes, architecte en chef de l'Exposition coloniale, né à Nice en 1862, est décédé à l'âge de 95 ans.

○

M. Edward M. Bratter, secrétaire et conseil de l'Art Digest, est mort subitement. Collectionneur d'art oriental, il était directeur du Columbia University Alumni Fund.

Le peintre **Jean Crotti** est mort en janvier. Né à Fribourg en 1878, beau-frère de Jacques Villon, un des créateurs de l'orchisme (1913), il avait inventé les *gemmeaux*, sorte de vitrail qui permet de transposer la peinture, et dont le succès rapide est tout récent.

○

Le grand spécialiste des vases grecs, **M. Paul Jacobsthal**, est mort en octobre dernier à Oxford. Né en 1880 à Berlin, il avait été rendu célèbre en 1912 par son catalogue des vases grecs de Goettinger : *Goettingen Vasen*.

○

M. George Hewitt Myers, président et fondateur du Textile Mu-

seum de Washington, est mort à 82 ans le 23 décembre.

○

Un article nécrologique est consacré au **Dr Ludwig Münz** par le *Burlington Magazine* de décembre.

Dans le même numéro, Miss Rosy Schilling en consacre un autre à la mémoire du **professeur Albert Boeckler**, savant historien de la miniature du moyen âge.

○

Des nécrologies de **Petrus Jan van de Velde** (1908-1957), de **H. de Vroome** (mort en 1957), de **John J. Werz** sont données dans le *Bulletin du Service des Monuments historiques des Pays-Bas*.

AU SOMMAIRE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS »

NUMÉRO D'AVRIL 1958

André Félibien en Italie, 1647-1649.
par Yves DELAPORTE.

Les pendants dans l'Œuvre de Claude Lorrain.
par Marcel ROTHISBERGER.

Sir Christopher Wren's visit to Paris, 1665-1666.
par Margaret WHINNEY.

Inventaire après décès de Jean Forest.
par Georges WILDENSTEIN.

Nature et Nature morte au XVII^e siècle.
par Michel FARÉ.

Les Bustes de Pierre Mignard.
par Philippe HUISMAN.

LA CHRONIQUE DES ARTS

LE CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE

DE LA

FONDATION DE LA PIERPONT-MORGAN LIBRARY

Dans le petit livre excellent qu'il a écrit sur Pierpont Morgan, et qui aurait constitué un des bons chapitres du second volume de son *Taste of Angels*, notre regretté ami Francis Taylor compare le grand collectionneur que fut Pierpont Morgan à Laurent le Magnifique, et il n'a pas tort.

Ce collectionneur grand seigneur laisse un nom, une œuvre, un exemple. Tout jeune, en 1853, il fait en Europe, avec sa famille, le Grand Tour, et on constate que, déjà, il a cet intérêt pour l'art et pour l'histoire qui va constituer la caractéristique essentielle de son goût. Un voyage à Paris ne le marque guère, mais il est frappé, en revanche, par les châteaux anglais, et notamment par la journée qu'il passe à Chatsworth chez le duc de Devonshire où on lui montre l'admirable bibliothèque.

En 1855, il revient à Paris, où a lieu la fameuse Exposition Universelle, et grâce à son carnet de comptes, nous voyons qu'il la visite, qu'il achète le catalogue (2 frs), qu'il va à Versailles (catalogue, 2 frs), au Louvre (30 c. pour le dépôt de son parapluie) et aux Gobelins (50 c.). En 1857, après un séjour en Allemagne, il visite l'Italie, et fait à Rome ses premiers achats « d'œuvres d'art » : une copie de Guido Reni, un tableau en mosaïque, un vase d'albâtre.

Mais il ne commence sa collection réellement que vers 1890, s'appuyant sur le goût de son

neveu Julius S. Morgan, grand bibliophile, et sur sa secrétaire, qui a travaillé à la Bibliothèque de Princeton, et sera sa collaboratrice puis la Directrice de la Morgan Library jusqu'en 1948, Miss Belle da Costa Greene.

Taylor nous montre Morgan achetant en bloc des collections entières de manuscrits, de livres, de porcelaines, de dessins, de miniatures, de bijoux. Il achète aussi quelques-uns des chefs-d'œuvre de la peinture : le duc de Warwick de Van Dyck, la duchesse de Devonshire de Gainsborough, Mrs Crocker de Lawrence, d'autres Van Dyck, un Fragonard qu'il ne garde pas. Mais il entend choisir lui-même avec méthode, et ne pas se fier à l'occasion. Un jour où on lui propose des antiquités grecques, il répond : « Non, j'en suis aux Egyptiennes. »

En 1904 il accepte la présidence du Metropolitan Museum dont il est Trustee depuis des années, et auquel il fait de nombreux dons ; il se montre très généreux envers diverses institutions ; il a créé aussi, en 1907 la Morgan Library qui est ouverte à ses amis et à tous les savants. C'est la combinaison d'une bibliothèque et d'un musée, comme le dit justement son Directeur actuel, M. Frederick B. Adams Jr. dans la préface de la récente exposition organisée sous sa direction et qui en montre un certain nombre de trésors. Après la mort de Pierpont-Morgan, elle est passée à son fils J. P. Morgan qui continue à

l'enrichir, qui l'a confiée en 1924 à un groupe de Trustees, et qui la transforme en bibliothèque publique.

La Pierpont-Morgan Library conserve des manuscrits illustrés du Moyen Age, la plupart des livres importants imprimés depuis le xv^e siècle, une collection splendide de reliures, des manuscrits autographes littéraires et historiques (poèmes du Tasse, de Milton, journaux de Walter Scott, manuscrits de Goethe, Poë, etc., lettres de Marie Stuart, Mozart, Machiavel, Cellini, Washington), des estampes de maîtres, et elle développe actuellement ses acquisitions en dessins (le noyau de cette dernière collection est la collection Fairfax Murray achetée en 1910). Son créateur a résumé

dans son testament ses principes de collectionneur et son désir de contribuer à l'enrichissement intellectuel et artistique de sa patrie : « J'ai pris un grand intérêt pendant des années à réunir ma collection..., et mon désir comme mon intention ont été d'en disposer afin de les mettre en permanence à la disposition du peuple américain pour son instruction et son plaisir. »

M. Junius S. Morgan, Président des Trustees, continue les traditions de générosité de sa famille. La bibliothèque s'est enrichie, ces dernières années, de manuscrits et de livres, en outre de très beaux dessins ont été acquis afin de stimuler l'intérêt dans « cette fraîche et intime forme de l'art ».

G. W.

MUSÉES ET MONUMENTS HISTORIQUES

FRANCE

Une lettre de M. E. Sidet, directeur des Musées de France, adressée à M. Georges Bresse, président de l'Association des Conservateurs de Musées de France en date du 3 février est publiée en tête du *Bulletin des Musées et Collections publiques*, janvier-mars.

Le directeur, répondant à une lettre de M. Bresse relative aux « modifications profondes qui ont affecté l'organisation de l'Inspection générale des **Musées de Province** », annonce que le ministre a admis le principe « selon lequel les affaires administratives concernant les Musées de Province seraient réglées par les bureaux compétents pour étudier les questions de même nature intéressant les Musées nationaux ». Le corps d'Inspection servira, avec la Direction, à « conseiller les Musées de province dans le choix de leurs acquisitions, les aider à la mise à jour de leurs inventaires et étudier avec eux les modalités d'un appui financier de l'Etat ».

M. Florisoone et Mlle Mauriange sont chargés de la collaboration entre les services de la Direction et le personnel scientifique. Le Directeur voudrait que la présence auprès de lui de M. Florisoone « ne soit pas remise en cause par ses collègues du Corps scientifique ».

○

Le Gouvernement qui a saisi la **collection Matsukata** comme bien

ennemi au moment de la guerre a fait voter par l'Assemblée une loi autorisant l'aliénation et sa donation à l'Etat japonais. Cette collection d'œuvres d'art modernes françaises a été formée à Paris par le feu prince Kojiro Matsukata entre les deux guerres. Elle avait été saisie, et attribuée à la France par le traité de San Francisco. Mais, depuis 1951, le Gouvernement français, désirant réaliser le vœu de Matsukata de former un Musée d'art français au Japon, a étudié longuement la question; il a consenti à s'en dessaisir à condition qu'un Musée spécial soit construit, et le Japon a demandé des plans à Le Corbusier, lequel commence à élever le Musée à Tokio dans le Parc national de Ueno.

Cependant, le gouvernement japonais veut placer ce Musée sous la direction du Musée d'Art moderne de Tokio. La France et la famille Matsukata s'y opposent, et demandent qu'il soit autonome, le directeur des Musées de France étant un de ses directeurs.

La collection comprend actuellement 309 peintures et dessins ainsi que 62 sculptures; elle était plus riche autrefois; mais les Musées français ont gardé un certain nombre d'œuvres tandis que quelques autres très secondaires étaient vendues en vente publique, il y a quelques années, pour payer les droits d'entrepôt. Les œuvres conservées pour la France sont quatre Gauguin de premier ordre dont le célèbre

Vairumati, la *Serveuse de bocks* de Manet, un Van Gogh (*la Chambre de l'artiste*) et trois aquarelles de Cézanne.

○

Au début de février, le **Musée de Mulhouse**, fermé depuis des années, et dont les collections de peintures vont de Breughel le jeune à Léon Lehmann, a rouvert ses portes. M. Edmond Sidet, directeur des Musées de France, représentant du ministre de l'Education nationale, a honoré de sa présence la réouverture du Musée.

○

Mlle Jacqueline Bodin commente ses nouvelles présentations au **Musée de Nantes** et Mlle Marguerite Vidal les salles de céramique de son **Musée moissageais** dans le numéro de janvier-mars de *Musées et Collections publiques*.

○

Le Musée d'Art et d'Industrie de **Saint-Etienne** a ouvert une salle d'art abstrait 1910-1956.

○

M. Michel Fleury, continuant ses fouilles, a découvert un trésor gallo-romain au **cimetière de Thiais** (15.650 kg de monnaies datant le dépôt des environs de 274). Le même auteur signale que les fondations d'une des tours de la **Bastille** ont été retrouvées et que le relevé en a été fait par M. Ferlet, ingénieur divisionnaire (*Bull. municipal officiel*, 6 mars 1958).

Les immeubles classés parmi les **monuments historiques** en tout ou en partie au cours de l'année 1957 sont notamment : le château de Villers-Cotterets, l'abbaye de Brantôme, la chapelle Saint-Michel de Douarnenez, l'église de Nissan-les-Enserune, les boiseries du château du Plessis-Bourré, l'abbaye de Clermont-en-Mayenne, le château de Pierre-en-Bresse, l'église Saint-Maurice d'Annecy, quelques hôtels à Paris et le théâtre des Champs-Élysées, la chapelle du château de Miromesnil à Saint-Aubin-sur-Scie, les vestiges du château de Tiffauges.

○

ANGLETERRE

Les trustees du duc de Devonshire, doivent encore trouver une somme considérable pour payer les droits de succession, négocient la vente au **British Museum** d'ouvrages fameux de la Bibliothèque de Chatsworth (140 volumes anglais du XVII^e et du XVIII^e siècle pour 100.000 livres). La somme sera fournie à la fois par le Musée, le Pilgrim Trust et les Supplementary Estimates.

○

Le *Times* du 23 mars se fait l'écho d'une déclaration des Trustees de la **National Gallery** qui trouvent la dotation gouvernementale de 12.500 livres « totally unrealistic », et considèrent de leur devoir de rappeler à la Nation que dans l'avenir leur tâche sera de plus en plus réduite, car ils ne pourront plus rien acheter. Ils soulignent que beaucoup d'œuvres leur sont présentées actuellement, mais que dans peu d'années le transfert des œuvres d'art sera à peu près terminé et qu'on ne trouvera plus rien; ils adressent un appel pressant aux bienfaiteurs, ainsi qu'aux donateurs.

○

M. Denys Sutton (*Financial Times*, 1^{er} avril) souligne l'importance de la communication des Trustees de la **National Gallery** sur la situation financière du Musée, et il les félicite de leur indépendance. Selon lui, ils font leur devoir en rappelant que virtuellement rien n'a été fait pour le Musée. Quant au Gouvernement, qui a toute l'opinion contre lui, que peut-il répondre? « Il me semble presque inconcevable qu'un Ministère conservateur, qui doit chercher à conserver les traditions et les aligner sur les conditions modernes, soit

préparé à accepter la situation présente. »

○

Une association des **Amis de la Tate Gallery** s'est formée pour aider le Musée à conserver son importance de collection nationale. Le président est le colonel Robert Adeane, Trustee de la Gallery; le vice-président est Sir Colin Anderson. Rappelons que le Musée ne reçoit du Gouvernement qu'une subvention annuelle de sept mille livres. Les Trustees ont demandé de la porter à quarante mille après que la Galerie ait reçu cent mille livres pour rattraper l'arriéré.

○

La **Tate Gallery** a acquis de la veuve du modèle, un *portrait de Matisse* par Derain, peint à Collioure en 1905; il a été exécuté la même année que le *portrait de Derain* par Matisse que possédait déjà le Musée.

○

Les célèbres grandes peintures du **Palais de Westminster** ont été récemment nettoyées. Exécutées par Daniel Maclise en 1864, elles représentent la *Rencontre de Blucher et de Wellington à Waterloo* et la *Mort de Nelson à Trafalgar*. Elles avaient été peintes selon un procédé alors neuf, la stéréochromie, et le Parlement avait envoyé l'artiste l'étudier en Allemagne. La restauration a été faite, selon le *Telegraph*, à la manière des femmes de ménage de l'époque victorienne qui nettoyaient le papier des murs en le couvrant d'une sorte de pâte; la pâte est remplacée ici par une matière plastique.

○

Une peinture exposée de nouveau à **Hampton Court** après sa restauration suscite un grand intérêt. Attribuée à Titien, on y voyait deux têtes, celle du Maître et celle de son ami Andrea dei Franceschi. La partie droite semblait vide. Sir Anthony Blunt, trouvant la composition étrange, l'a fait examiner aux rayons X par M. S. Rees Jones, qui a découvert un portrait d'homme à droite, recouvert parce qu'abandonné avant d'avoir été terminé. Les savants anglais étudient le tableau, et comme la tête de A. dei Franceschi est seule considérée comme peinte par Titien, on pense à un exercice exécuté dans l'atelier du Maître.

○

La **Whitworth Art Gallery** de

Manchester, qui date de plus de cinquante ans, est donnée à l'Université dont elle était la voisine.

○

En Angleterre, les universités et les galeries provinciales ont entrepris une campagne pour l'extension des **musées de province**, et contre l'habitude de tout envoyer à Londres. C'est un sentiment très profond dans le public, dit le Dr R.H. Seddon, directeur du Musée de Sheffield; et le colonel V.E. Cotton, ancien pro-chancelier de l'Université de Liverpool, demande des dons de l'Etat en argent aux galeries provinciales.

○

AUTRICHE

On a découvert des *frises* datant de la première moitié du XIII^e siècle sur le mur sud de la nef centrale de l'église **bénédictine de Saint-Pierre à Salzbourg** au cours de travaux de restauration en 1957.

Cette découverte est d'une importance d'autant plus grande que la peinture salzbourgeoise n'était connue jusqu'alors que par des documents. Cette peinture monumentale hypothétique est donc confirmée aujourd'hui par un monument (publication projetée en 1958 dans l'*Oesterreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, par le docteur E. Frodl-Kraft, de Vienne).

○

M. Eugène Susini rappelle la présence culturelle de la France en Autriche, et décrit le **palais Lobkowitz** de Vienne, où est installé l'Institut français (*Autriche*, revue).

○

BELGIQUE

Sur les protestations belges au sujet de la vente du *Triptyque de Mérode*, voir un article du Dr Friez Neugass dans *Weltkunst* du 1^{er} mars.

○

CANADA

Le rapport annuel du **Musée des Beaux-Arts de Montréal** pour 1957, paru récemment, montre, grâce au discours du président, M. Hugh M. Wallis, que le Musée a reçu un don de 40.000 dollars du Greaper Montréal Council of Arts, qui, joint aux donations des membres, a permis de terminer l'année avec un surplus de 6.625 dollars; mais la somme serait insuffisante cette année en

raison des constructions et agrandissements prévus.

Le Musée a acheté notamment une *Vierge à l'Enfant* de Botticini, un dessin de Bayeu, beau-frère de Goya, et des peintures canadiennes contemporaines. Les acquisitions ont pu être faites grâce aux dotations Horsley et Annie Townsend. M. et Mme Fr. Cleveland Morgan ont aidé le Musée à acheter des objets d'art.

Les Amis du Musée ont été associés étroitement à l'administration, de nouveaux comités étant appelés à collaborer avec le personnel scientifique et technique. Trois cents bénévoles travaillent au Musée.

○

DANEMARK

Le 31 mars, la **Société de l'Art français de Copenhague** a fêté le quarantième anniversaire de sa fondation. Elle a été créée par Vilhelm Hansen, dont la collection de tableaux français de Delacroix à Matisse présente en ses 117 numéros le plus bel ensemble de peintures françaises de cette époque de la Scandinavie. Au cours de son existence, la Société a organisé de mémorables expositions : en 1928, une exposition de l'Art français du XIX^e siècle; en 1930, une exposition Rodin, pour laquelle tout le Musée Rodin vint à Copenhague et pour laquelle furent coulés pour la première fois en bronze la *Porte de l'Enfer* et le *Balzac*; en 1950, l'exposition *Couleurs vivantes*, qui a révélé au public danois l'école française d'après cette guerre; en 1953, une exposition Dufy; en 1954, une exposition de tapisseries médiévales et modernes.

Le président de la société est le savant bien connu M. Haavard Rostrup. Il dirige également, outre le département des peintures de la Glyptothèque Carlsberg, les destinées de la collection Hansen, léguée à l'Etat danois et devenue publique. Un nouvel accrochage a été présenté au public à l'occasion de la cérémonie du 31 mars. Ce Musée d'Ordrupgaard, ainsi qu'il est appelé maintenant, possède un catalogue, œuvre de Leo Svane et publié en 1954.

○

Une coupe rituelle du II^e siècle avant Jésus-Christ est conservée au **Musée de Copenhague**. Dite coupe de Gundestrup, elle est considérée comme une des grandes œuvres de

l'art celtique (voir *Connaissance des Arts* de mars).

○

Ny Carlsberg Glyptotek, a *guide to the collections*, by Vagn Poulsen, 2^e éd., Copenhague, 1955, in-12, 96 p. — Excellent guide pour le grand public donnant de nombreuses reproductions et un texte continu plaçant l'œuvre dans un contexte historique et artistique.

○

ETATS-UNIS

Le **Brooklyn Museum** a acquis récemment une sculpture, *The Hero*, par David Smith, un des sculpteurs américains les plus connus (1952).

○

Le **Paterson Museum** de New York a augmenté son personnel scientifique, afin de réaliser un programme de réorganisation et d'extension; il commencera par développer le travail en commun avec les écoles.

○

La **Chicago Historical Society** a ouvert à propos du 139^e anniversaire de l'Illinois une nouvelle salle montrant l'histoire du pays jusqu'en 1850.

○

Au début de mars a été inaugurée par son directeur, M. William M. Milliken, l'aile nouvellement construite du **Musée de Cleveland**. Paru à cette occasion, un livre d'or raconte l'histoire et la croissance du Musée. Le *Bulletin* de février donne des vues de la nouvelle installation.

○

La **Gallery of Fine Arts de Columbus** vient de recevoir un legs estimé à 1.250.000 dollars, de Mrs. Lillie Gill Derby, décédée le 8 février.

○

Le **Dayton Art Institute** annonce dans son *Bulletin* de février-mars ses nouvelles acquisitions pour le mois de décembre : une *Madone à l'Enfant* d'un maître ombrien-florentin (don de Mr. et Mrs. Elton F. Mac Donald), un *Moïse* signé et daté par van Nieulandt, une *Vue du Panthéon* par Canaletto, un *Portrait de femme en Diane* par van Dyck, un *Portrait d'homme en noir* par Jean de Bray, et un gobelet de cérémonie ciselé en 1688 pour la compagnie des Gantiers de Londres (don de M. Ironton Austin Kelley III en mémoire de son grand-père).

○

Le **Wadsworth Atheneum**

d'Hartford publie, grâce à un don de Mr. et Mrs. Morris Joseloff, un catalogue illustré (193 pages, 308 illustrations en noir et 16 en couleurs). Rédigé par M. Evan H. Turner, general Curator, et sa femme, c'est le premier catalogue du Musée paru jusqu'ici. Comme le dit justement M. C. C. Cunningham, directeur de l'Atheneum, ce livre est le bienvenu car il permet enfin à chacun de connaître les trésors du Musée.

Le Musée a acquis une peinture de Jacques Stella, un *Jugement de Pâris*. Il a reçu de Mr. et Mrs. Arthur L. Erlanger, de New York, une *Vénus et un Satyre* de Godefried Schalcken, un des rares tableaux signés de l'artiste. Il a acheté une *Etude de nègre* de Delacroix, dessin au crayon, pour la collection de dessins du XIX^e siècle qu'il entend développer, et une aquarelle anglaise anonyme des environs de 1830, représentant une *Famille dans sa bibliothèque*.

○

Le **Musée de Raleigh** (North Carolina) annonce l'achat de deux œuvres contemporaines, une peinture et une sculpture, exécutées par des artistes de la région et choisies dans l'exposition artistique annuelle.

○

Au **Roswell Museum** (N. Mex.), dirigé par M. David Gebhard, une nouvelle galerie a été bâtie pour loger la collection Writter Bynner, qui se compose de peintures et jades de Chine.

○

Un beau dessin de Daumier, une *Chanteuse des rues*, achetée par le **City Art Museum de Saint-Louis** est étudié dans le *Bulletin du Musée* (1957, 4) par M. William N. Eisendrath Jr.

○

La **National Gallery of Art de Washington** a constitué, sous le titre d'*Index of American Design*, une collection de 20.000 aquarelles, montrant les arts populaires et les métiers aux Etats-Unis de la période coloniale à 1900. Ces aquarelles reproduisent les costumes et ustensiles répartis dans d'autres musées; M. Erwin O. Christensen, qui leur consacre un article important dans le *College Art Journal* (fin 1957), précise que pour la recherche les aquarelles sont plus satisfaisantes actuellement que les photographies, celles-ci ne faisant que compléter la collection.

L'art des Indiens, les arts industriels sont écartés. On s'est attaché surtout aux sections suivantes : meubles, céramiques, tissus, costumes, documents manuscrits ou imprimés.

○

La **Mattatuck Historical Society** de **Waterburg** a ouvert une section pour les enfants, dans une salle dessinée par M. Rawson W. Haelton, directeur de la Société.

○

Le **Worcester Art Museum**, dans le numéro de janvier de son *News Bulletin*, annonce des expositions, des présentations de films, ainsi qu'une attraction réservée à ceux qui amèneront de nouveaux membres à l'Association des Amis du Musée : une course au trésor dans le Musée, « combinant une soirée agréable avec une connaissance plus grande des collections ».

○

GRECE

Collection Hélène Stathatos, les objets byzantins et post-byzantins, impr. Bontemps, à Limoges, 1957, in-fol., 119 p., 55 pl. — Cet ouvrage, à la présentation somptueuse, est le catalogue des œuvres d'art offertes par Mme Stathatos au **Musée National d'Athènes**, qui a déjà reçu d'elle une très belle collection d'antiques (étudiée et présentée par M. Amandry). Mme Stathatos, qui dédicace ce livre à la mémoire de son mari, a demandé à plusieurs savants français et grecs de la présenter et de la cataloguer ici. Ces œuvres, que leur donatrice conservait dans son « salon macédonien », aux boiseries du XVIII^e siècle, constituent selon Pierre Daux la plus belle donation reçue par le Musée. M. Coche de la Ferté a rédigé la partie la plus importante du volume, consacrée aux bijoux byzantins. Son travail très poussé, composé parfois de véritables dissertations, est d'un grand intérêt. En présentant les bijoux venant de Chio (VI-VII^e siècle, dont une bague-reliquaire plus ancienne que celles d'Occident), ceux de Crète (X-XI^e siècle), ceux de Salonique (XII-XIII^e siècle, dont une bague avec sur le chaton une représentation de *l'Ascension d'Alexandre*, M. Coche de la Ferté nous explique que cet ensemble de bijoux byzantins est exceptionnel et introuvable, parce que les byzantins, étant chrétiens, n'enterrent pas leurs morts

avec toutes leurs parures. Il s'agit de bijoux venus de trois trouvailles différentes, toujours des bijoux personnels, pas de pièces d'apparat. Ils apportent souvent « une version originale » sur les relations Byzance-Islam, ceux de Crète montrent la survie byzantine dans un milieu musulman, ceux de Salonique prouvent « l'influence de l'art de l'Islam et de l'Orient dans la région de Constantinople ». Des reproductions de fresques ou de mosaïques montrent les contemporaines de ces beaux bijoux les portant aux oreilles, par exemple.

L'ouvrage annonce un travail d'ensemble qui manque encore et que M. Coche de la Ferté nous donnera sans doute un jour.

G. W.

○

ITALIE

Acquisitions des Musées et Galeries d'Etat en Italie pour 1957 (*Bolletino d'Arte*, juin-déc. 1957) : plusieurs œuvres antiques venues de la Villa De Prisco à Boscoreale, un *Crucifix* de bois de style pisan (Brera), une croix peinte du XV^e siècle (Urbino), une *Madone* en terre cuite école de Mazzoni (Modène), une icône byzantine (Offices), un portrait présumé de *S. Nicola de Tolentino* par A. Badile (Venise), une *Madone* en bois piémontaise du XVI^e siècle (Turin), un *Portrait de Dame* de Lavinia Fontana (Venise), une *Cène* de Greco (Bologne), la célèbre statue de *la Vérité* par Bernin, déposée dans la galerie Borghèse depuis 1924, un *Paysage* de Domenichino (Bologne), un *Saint Pierre de Sacchi* et un *Paysage* de A. Tassi (Palais Barberini), une *Allégorie* attribuée à Sébastiano Mazzoni (Venise), des meubles, des carreaux de faïence, etc.

○

Lucia Guerrini. **Le Stoffe Copte del Museo Archeologico di Firenze** (*antica collezione*), Rome, « l'Erma » di Bretschneider, 1957, in-8°, 108 p., 40 pl. — Il s'agit d'une thèse de Mlle Guerrini à l'Université de Milan (1954) concernant le groupe le plus ancien de ces étoffes provenant d'Achnûm et entrées au Musée entre 1884 et 1892. Le travail est intéressant, bien documenté et bien présenté; elle divise les pièces entre l'époque hellénistique (IV^e-VI^e s.), une époque de transition (V-VII^e s.), avec l'influence de l'Orient et la période copte (VI-

VIII^e s.), avec influence nubienne et de l'Arabie du Sud, l'élément devenant alors abstrait. D'excellentes notices, très claires, permettent de se rendre compte des richesses du Musée; il faut féliciter le professeur Donadoni de donner des sujets aussi utiles et aussi intéressants à traiter à ses élèves.

○

Un **Musée lapidaire** a été organisé et ouvert en mars dernier, dans la cathédrale de **Modène**; il comprend notamment les bas-reliefs du Moyen Age remplacés sur les contreforts par des copies.

○

M. Raffaello Brenzoni, dans plusieurs articles de la revue *Nova Historia* (1956), explique comment, selon lui, il faudrait reconstruire le **pont romain de Vérone**, détruit en 1945.

○

MALAISIE

La fédération des Etats malais, annonce le *Museum Journal* (oct. 1957), a « ouvert un **Musée** qui accompagne le département d'histoire de l'Art à l'**Université de Singapour** ».

○

NOUVELLE-ZELANDE

L'**Auckland City Art Gallery** a acquis, grâce au Mackelvie Trust, une figure de Maillol, *la Femme qui marche dans l'eau*, restée dans l'atelier du maître à Marly-le-Roi jusqu'à cette année; le Musée a acquis aussi un tableau de *Joueurs de cartes*, attribué par le professeur Ellis Waterhouse à Giacomo Francesco Cipper (qui travailla vers 1700-1750), une *Vue de la villa d'Hadrien* par Richard Wilson, un *Portrait du Révérend Edward Irving* par Wilkie, et une *Maternité* par Grace Joël (1863-1924).

○

PAYS-BAS

Un récent numéro du *Bulletin* (IX, 1) du **Musée Boymans** est consacré à la présentation d'un aspect relativement peu connu du legs du Dr J.C.J. Bierens de Haan, grand mécène du Musée et grand amateur d'estampes, ses collections d'art oriental. Les miniatures persanes et les céramiques resteront au Musée, le reste sera prêté au Musée d'art folklorique de Rotterdam. Vingt-huit peintures tibétaines iront au Musée

ethnographique de Leyde. Elles sont étudiées ici par le Dr Pott, qui en précise la valeur à travers le rituel du pays. Puis M. C. Nooteboom étudie les tapis et tissus persans, indiens, chinois, japonais, cambod-

giens et indonésiens de ce beau legs.

○

ROUMANIE

Muzeul de Artă al RPR Galeria Universală Catalog, Bucarest, 1957,

in-8°, 122 p., pl. — Il s'agit d'un catalogue salle par salle du Musée, rédigé par « une collectivité scientifique ». Le travail, qui est bon, aurait besoin d'une table alphabétique d'artistes.

COLLECTIONS ET COLLECTIONNEURS

Les richesses que possédait **Agnès Sorel**, dont le train de vie égalait celui d'une reine, sont dénombrées dans le compte de ses exécuteurs testamentaires, partiellement retrouvé et publié par Mme P. Cavailler (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, CXIV, 1957). Biens mobiliers trouvés dans ses demeures de Loches, de la Croisette près d'Issoudun et de Vernon, et aussi dépenses effectuées pour les obsèques, sont énumérées en détail. Les pièces d'argenterie sont indiquées, mais non décrites, ne présentant sans doute pas de caractère de rareté. Mention est faite des tapisseries de la *Vie de Sainte Susanne*, qu'Agnès Sorel légua à la collégiale de Loches; ces tapisseries s'y trouvaient encore au XVIII^e siècle, mais leur trace s'est ensuite perdue.

○

L'orfèvrerie de vermeil offerte en 1810 par Napoléon à sa mère appartient en grande partie à un collectionneur parisien dont *Connaissance des Arts* de mars nous montre la table servie.

○

Grâce aux souvenirs de famille fournis par Mme de Saint-Palais, *Connaissance des Arts* de mars donne une étude sur **Mme Vallayer-Coster**, ses fleurs, ses portraits d'actrices.

○

Le fameux **Camée Rothschild**, acheté en 1889 par le baron Gustave, et toujours conservé dans sa famille, est étudié et identifié de façon très intéressante par M. Etienne Coche de la Ferté (*le Camée Rothschild*, un

chef-d'œuvre du IV^e siècle après J.-C., éd. Laurent Tisné, 1957, in-4°, 73 p., ill. noir et coul.). Salomon Reinach, dans la *Gazette* (1927) et R. Delbrueck (*Consular Diptychen*, 1929) y voyaient l'effigie nuptiale d'Honorius et de Marie (398). M. Coche de la Ferté, rejetant cette hypothèse, et cherchant parmi les souverains du IV^e siècle les modèles, prouve qu'il s'agit de Constance II et de sa femme Marie (vers 335). Pour lui, la riche monture est d'origine occidentale; les noms des saints Serge et Bacchus écrits en grec sur le camée prouvent qu'il a été considéré au Moyen Age comme représentant ces saints, sans doute dans une des églises à leur vocable de Constantinople.

○

M. Michel Laclotte a donné (*l'Information d'Histoire de l'Art*, mars-avril 1957), après l'exposition de l'Orangerie, une « évocation » des meilleures œuvres italiennes de la **collection R. Lehman**.

○

Sir William Burrell est mort le 28 mars âgé de 96 ans. Armateur comme son père, il était né le 9 juillet 1861, et il était dans l'affaire paternelle à 15 ans. Dès cette époque, il achetait des tableaux dont il dira plus tard que les cadres constituaient la valeur principale, mais il se montra vite un grand connaisseur, et en 1944 il offrit à la Glasgow Corporation ses collections estimées à un million de livres ainsi que 450.000 livres pour élever un bâtiment destiné à les abriter. Ces

collections comprennent des tapisseries gothiques, des verres, de l'argenterie ancienne, des sculptures du moyen âge, des peintures de Bellini, Hals, Velasquez, Rembrandt, et surtout des maîtres du XIX^e siècle : Degas, Daumier, Manet, Cézanne, Renoir. Le Musée n'est pas encore construit, mais une partie des œuvres d'art sont exposées à la Kelvingrove Art Gallery de Glasgow. Sir William Burrell a reçu en 1946 le prix Saint-Mungo donné à la personne qui a fait le plus pour la ville de Glasgow dans les trois années précédentes; il a été fait baronet en 1927, et en 1944 a reçu « the freedom of the City of Glasgow ».

○

Un bienfaiteur des Musées est remercié en Angleterre. Il s'agit de **Sir Bruce Ingram**, qui a donné 700 dessins hollandais à sujets maritimes au National Maritime Museum. Un déjeuner a été donné en son honneur dans la belle Chambre peinte de Greenwich. Au cours de ce déjeuner, le donateur offrit encore au Musée une épée remise en 1797 au lieutenant Robert Williams, une petite peinture de van de Velde le jeune, avec la seule impression connue de son sseau au dos.

○

Dans *l'Art de la République populaire roumaine* (12, 1957), M. Ionel JIann, présente la **collection du docteur Dona**, donnée au Conseil populaire de la capitale, et où les meilleurs peintres roumains, tous bien connus du docteur, sont représentés : Grigoresco, Luchian, Tonitza.

NOMINATIONS, PROMOTIONS, ANNIVERSAIRES

M. Paul Léon, membre de l'Institut, directeur général honoraire des Beaux-Arts a remis à **M. Gaston Brière** la cravate de commandeur de la Légion d'honneur; il lui a rap-

pelé qu'il avait travaillé pendant treize ans « sous sa houlette », et en a fait le plus chaleureux éloge auquel les amis de M. Brière et la *Gazette* sont heureux de s'associer.

M. Brière, dans sa réponse, a retracé sa vie de grand conservateur, sa formation grâce à son oncle Bosselet et sa tante Vallet de Viriville, ses amis historiens, ses maîtres : Le-

monnier, et surtout Courajod, ses collègues Vitry et Marquet de Vasselot, son prédécesseur à l'Ecole du Louvre Paul Leprieur. Il a conclu dans ces termes : « J'eus le privilège de vivre aussi en des lieux illustres, entouré des enchantements de l'art et de la nature : j'eus un bureau dans le glorieux Louvre, je travaillai quelques semaines dans le charmant Cluny et j'aurai passé la plus grande part de mes jours dans Versailles; que d'heures de rêveries dans les salles désertées alors que l'ombre grandissante favorise le rappel des ombres... Dans ce cénotaphe royal, paré d'un nouveau lustre, mon successeur van der Kemp et ses aides me font l'amitié de poursuivre nombre de mes projets, témoignage de déférence auquel je suis bien sensible. Les années troublées des guerres même me procurèrent des asiles : le grave Val-de-Grâce, plus tard, un grand château seigneurial sous l'aimable ciel angevin... Aussi, quand viendra l'inéluctable moment de prononcer le « nunc dimittis », aurai-je à remercier la destinée de m'avoir offert tant de beaux spectacles et de m'avoir entouré de tant de précieuses amitiés! » (*Musées et Coll. publiques*, janv.-mars).

L'Académie des Beaux-Arts a élu pour successeur au peintre Georges Leroux, **M. Georges Cheyssi**, grand prix de Rome de 1932, qu'elle a préféré à M. Edouard Goerg.

Par arrêté du 16 février 1958, **M. Jacques-André Thirion**, diplômé d'études supérieures à l'école du Louvre, licencié-ès-lettres, archivist-paléographe, conservateur aux Archives Nationales, est nommé conservateur des musées classés de la ville de Nice, à compter du 1^{er} janvier 1958 (*J. O.*, 12 mars 1958).

Par arrêté du 22 janvier est approuvée la délibération du 25 février 1957 du Conseil de l'Université de Poitiers conférant le titre de docteur *Honoris Causa* à **M. Ganshof**, professeur d'histoire à l'Université de Gand.

Miss Helena Simkhovitch, sculpteur américain bien connu, a été nommée membre de la Commission des Etats-Unis à l'Unesco. Elle a vécu à Paris de 1926 à 1940; en 1954, elle a fait en Europe une tournée de conférences sur la sculpture américaine, et elle a été déléguée des deux premières assemblées de l'International Association of American Art.

Le **Dr Hanns Swarzenski** a été nommé conservateur des Arts décoratifs au Musée des Beaux-Arts de Boston, en remplacement de M. Richard B. K. Mc Lanathan. Le nouveau conservateur, autrefois au Kaiser Friedrich Museum, était pendant la guerre à la National Gallery de Washington; il travailla également à Princeton.

M. William E. Steadman Jr. a été nommé directeur du Musée des Beaux-Arts de Little Rock. Il était auparavant au Musée de Westpoint.

Le nouveau directeur du Pasadena Art Museum, **M. Thomas W. Leavitt**, est un jeune Bostonien, fils d'un peintre, petit-fils d'un sculpteur, qui a été deux ans assistant du directeur du Fogg Art Museum.

A l'Assemblée générale annuelle du Musée de Toledo (10 fév.), **M. Harry E. Collin** a été réélu président, avec **MM. H. Boeschstein** et **J. Preston Levis** comme vice-présidents, **M. Blake-More Godwin** comme directeur, **M. Otto Wittman Jr.** comme directeur adjoint, et **M. John D. Biggees**, président du Comité exécutif. Le nombre des Trustees a été porté de 7 à 9.

M. Charles P. Parkhurst, directeur de l'Allen Memorial Art Museum d'Oberlin, fait désormais partie du Conseil d'administration du département d'histoire de l'art de Princeton.

Le professeur **Friedrich Winkler** a fêté le 5 mars son soixante-dixième anniversaire. Ancien directeur du Cabinet des Estampes des Musées allemands, il est l'auteur de travaux importants sur Durer et sur les primitifs flamands.

LÉGISLATION DES ARTS ET DES MUSÉES

Par arrêté du 18 février 1958, les **prévisions de recettes et dépenses de la Réunion des Bibliothèques nationales de Paris**, pour l'exercice 1957, sont arrêtées à la somme de 294.015.235 fr. (*J. O.* du 5 mars).

Par arrêté interministériel (Education nationale-Finances) en date du 8 janvier 1958, le **budget autonome additionnel de la Réunion des Musées nationaux** pour 1957 a été approuvé, en recettes et en dépenses, à la somme de 128.950.000 fr. (*J. O.*,

14-4). Le budget autonome primitif de la Réunion des Musées pour l'exercice 1958 a été approuvé à la somme de 383.195.000 fr. par arrêté interministériel du 4 avril 1958 (*J. O.*, 16-4).

CONGRÈS, ÉCOLES, CONFÉRENCES

En vue de la réalisation d'**accords culturels**, une délégation française, conduite par M. René Seydoux, ambassadeur de France et directeur général des Relations culturelles, s'est rendue en **Pologne**; M. Edmond

Sidet, directeur des Musées de France, accompagnait M. Seydoux.

L'utilité de la **création d'un Federal Advisory Council of the Arts**, aux Etats-Unis, est soulignée

dans une conférence par M. Karl Zerbe, président de l'Artists Equity Association.

La **Société française d'archéologie** a publié son 114^e Congrès

archéologique, celui de **La Rochelle** (Orléans, 1956, in-8°, 345 p.). — Le Congrès de Vendée-Saintonge permet d'étudier la plupart des plus belles églises romanes de l'ouest, ainsi que plusieurs autres monuments, la lanterne des morts de Fenioux, l'hospice des pèlerins de Pons. On y étudie aussi La Rochelle même, Brouage (environs de 1555), le château de Dampierre-sur-Boutonne (xvi^e siècle), le château de Buzay (1771), celui de Terre-Neuve à Fontenay-le-Comte (fin xvi^e, remanié au xix^e siècle par l'aquafortiste Octave de Rochebrune), celui de la Gataudière (vers 1749), celui de la Rochecourbon, « mélange orthodoxe, mais réussi, de xv^e et de xvii^e siècle », sauvé par Pierre Loti.

Les textes sont écrits par des spécialistes : en première ligne, notre collaborateur, M. René Crozet, MM. Eygun, Ch. Daras, le chanoine Tonnellier, E. Dahl, F.-G. Pariset, Mme Auzas, MM. J. Martin-Demezil, de Vaux de Foletier, Feray, Gaborit, Delafosse, P. Vicaire, M^{is} de Chasseloup-Laubat et M. Marcel Aubert.

Au Centro Italiano di Studi Sull'Alto medioevo de **Spolete**, une semaine (10-16 avril) a été consacrée à l'étude de **la cité dans le Haut Moyen Age**. Parmi les communications, relevons celles de M. Jean Hubert pour les problèmes artistiques.

Une enquête dans *Arts* (5 févr.) montre que **les jeunes architectes demandent que les concours soient réformés** et que les ateliers libres ne soient pas supprimés.

Mlle M.-Th. Lotiron a présenté, le 24 février, un **mémoire à l'Ecole du Louvre, sur les bijoux Tumbhuq**, d'après les pièces de la collection Pelliot.

Les élèves de M. André Chastel à l'Institut d'Art de l'Université de Paris ont fait un voyage **en Parisis**

afin d'étudier les **monuments du XVI^e siècle**. Les notes réunies par Mlle Plouin ont permis de constater le rôle du connétable de Montmorency et de ses architectes : Bullant, Nicolas de Saint-Michel; ils ont aussi visité l'église de Maffliers (1543), œuvre de Philibert Delorme (*l'Information d'Histoire de l'Art*, mars-avril 1957).

Dans le *College Art Journal* (fin 1957), M. Erwin M. Breithaupt Jr. expose les modifications profondes des **cours d'art de l'Université de Géorgie** depuis 1954. Il s'agit, bien entendu, d'apprendre aux étudiants à voir « with perceptual unity ». Pour cela, les jeunes gens, durant un an, apprennent à dessiner, à modeler, à chercher, à préciser une forme au moyen d'une sorte de hachette sur un bloc de bois. Le rôle de la lumière rouge, celui de l'obscurité, celui des projections est étudié avec beaucoup de précision et d'intérêt pour le lecteur.

L'Unesco prévoit un « séminaire » réservé à l'Amérique latine, l'Angleterre, la France, la Hollande et les Etats-Unis sur **le rôle des Musées dans l'éducation**, à Rio de Janeiro en septembre prochain.

Notre savant ami, le **professeur Erwin Panofsky** a fait, le 22 février, une conférence à la Frick Collection : **Mithra in Monreale?**

Notre éminent collaborateur, **M. Jean Vallery-Radot**, a fait le 14 février une conférence à l'Ecole du Louvre, préface au Congrès archéologique d'Auxerre, **l'Architecture religieuse en Basse-Bourgogne**.

Une brillante conférence de **M. Douglas Cooper** à l'Ecole du Louvre, très spirituellement présentée par M. Georges Salles (12 mars), a été consacrée à **l'art de Matisse**. Le conférencier a très justement

expliqué pourquoi on connaissait mal les œuvres importantes de Matisse et mieux ses œuvres plus commerciales, et il a insisté sur la nouveauté et la beauté de son apport.

Le 7 février, **M. Hans Haug**, conservateur des Musées de Strasbourg, a fait pour les Amis du Musée des Arts décoratifs (Kunstindustrimuseum) une conférence sur **les Faïences de Strasbourg** et leur influence en Europe septentrionale.

M. le professeur Walter W.S. Cook a fait une conférence sur **les Institutions hispaniques nord-américaines**, à la Maison de Culture de Mahon. Il a évoqué l'Hispanic Society of America et le Spanish Institute of New York, dont Mme Ramon Castroviejo est présidente (qui compte, au bout de cinq ans d'activité, quelque 400 membres) et qui, tous les ans, a invité un professeur espagnol : le Dr Diego Angulo Iniguez, le Dr Xavier de Salas et le Dr Luis Pericot. Le Research Fund for Art and Archaeology, dont M. Cook est le directeur, finance les études sur ces sujets.

Mlle **Suzanne Sulzberger**, professeur à l'Université libre de Bruxelles, a fait le 26 février, à Mons, une conférence sur les **Méthodes de restauration des tableaux**.

M. Meyer Schapiro a fait en 1957 à l'American Federation of Arts une conférence sur « **the liberating quality of Avant Garde Art** ».

A propos de l'exposition de la Walters Art Gallery sur **les étrusques**, le **Dr Raffaele Canevaro**, consul d'Italie, et le **professeur John H. Young**, de la John Hopkins University, ont fait des conférences.

EXPOSITIONS

FRANCE

L'exposition présentée par Mme Bouchot-Saupique au **Cabinet des Dessins** du Louvre, de février

à fin avril, était consacrée aux **Portraits dans le dessin français au XVIII^e siècle**, et donnait une excellente vue d'ensemble de ce que

fut le xviii^e siècle français, avec ses talents divers et ses tendances multiples; c'était un très agréable complément à l'exposition de l'Orangerie.

Depuis Rigaud, aux dessins d'une exécution parfaite, jusqu'aux maîtres déjà du XIX^e siècle, tous les principaux artistes, tous les genres étaient représentés en une soixantaine d'œuvres exposées : portrait d'apparat (Rigaud, Tocqué) et portrait officiel de personnalités connues (*La Camargo*, par Lancret) ou portraits plus familiers dans lesquels l'artiste s'attache avant tout à rendre le modelé du visage et l'acuité du regard (préparation pour son *auto-portrait*, par Quentin de La Tour) et cherche à traduire la vie et l'expression de son modèle (Lépicie, Greuze, Moreau le Jeune), portraits charmants de Lemoine et de Coypel; dessins précis, à la technique minutieuse et au « fini » parfait, dessins de graveurs ou destinés à être gravés (profils en médaillons de Ch. N. Cochin, *Buste d'homme* de J.-J. de Boissieu), ou bien esquisses à grands traits, dessins préparatoires pour des tableaux (études de Quentin de La Tour) et magnifiques feuilles d'études aux trois crayons de Watteau; portraits de personnages groupés en scènes familiales (Durameau, Chardin, Fragonard qui est représenté ici par quelques pièces de premier ordre); et même dessins anecdotiques, ou scènes de mœurs, où excelle notamment Gabriel de Saint-Aubin, chroniqueur de son époque.

Les notices du catalogue étaient dues à M. Maurice Serullaz.

Une exposition organisée par M. Fritz Lugt, à l'**Institut néerlandais de Paris**, a présenté le **portrait gravé aux Pays-Bas et en France de 1575 à 1725** (10 mars-3 avril). M. Lugt a voulu réagir contre le préjugé qu'on a de nos jours pour le burin de reproduction, et montrer combien l'école française a reçu des artistes et de l'art flamand. Comme d'habitude, l'exposition, bien présentée, comprenait de belles pièces, quelques-unes très rares, des cuivres, des dessins, des documents. Une très bonne conférence de M. Lugt, le 21 mars, en a précisé le sens.

M. Raoul de Broglie, conservateur du **Musée de Chantilly**, présente dans le récent *Bulletin de l'Académie des Beaux-Arts* l'exposition des **dessins du Musée Condé**, réalisée par lui cette année à la mémoire du duc d'Aumale. Cette très belle exposition

permettait au public d'avoir une vue d'ensemble de cette collection qui n'avait été montrée que par écoles. M. de Broglie annonce un catalogue de ces dessins, travail considérable, qui sera très bien accueilli.

L'exposition des **Kandinsky** du Solomon R. Guggenheim Museum, après la Tate Gallery, est montrée au **Musée de Lyon**. Elle ira ensuite à Oslo, à Rome, à Bruxelles, puis au Musée d'Art Moderne à Paris.

On sait que les peintres insufflèrent une vie nouvelle à la gravure sur bois qui paraissait ruinée par l'extraordinaire perfectionnement des procédés photo-mécaniques. Mais en se retirant de la bataille industrielle l'estampe a retrouvé sa dignité d'œuvre d'art. C'est ainsi que le **Musée des Beaux-Arts de Nancy** présente une exposition de **Xylon**, qui groupe l'éventail le plus ouvert des tendances actuelles en matière de xylographie polychrome ou noire. On y verra notamment des estampes d'une technique assez inattendue venant de Finlande, de Chine, des U.S.A. ou du Mexique.

ALLEMAGNE

Une exposition **Louis Corinth**, organisée pour le centenaire de sa naissance, aura lieu à **Berlin** le 21 juin.

Sur l'exposition des **dessins français** à la **Kunsthalle de Hambourg**, organisée par Mme Bouchot-Saupique, voir *Weltkunst* du 1^{er} mars.

A l'occasion du **150^e anniversaire de la naissance de Carl Spitzweg** (1808-1885), la **Galerie de Munich** a organisé une exposition de cent œuvres marquantes du peintre muniçois. La plus grande partie a été empruntée à une très riche collection privée, et l'on peut suivre ici, sans lacunes, l'évolution de l'artiste depuis le *Pauvre Poète* jusqu'au *Don Quichotte*, où se révèle si manifestement l'influence de Daumier. Des toiles, dont les titres mêmes sont évocateurs de l'art de Spitzweg : *le Vieux Rat de bibliothèque*, *l'Amateur de cactus*, des scènes de *Bazar* et de *Pique-nique*, un grand nombre de ses paysages figurent à cette exposition.

Le catalogue rédigé par le baron V. Wangenheim est illustré pour la

première fois de macrophotos qui permettent de juger des qualités picturales du maître, ce que le format très réduit de ses œuvres permet difficilement d'apprécier. L'affluence des visiteurs montre la persistance de la sympathie inspirée par cet artiste naïf et vrai *Zur Spitzweg-Ausstellung...*, par Eberhard Hanfstaengl, dans *Kunstchronik*, avril 1958).

Au Musée de **Weimar** a eu lieu en mars une exposition de **dessins flamands du XVII^e siècle**.

ANGLETERRE

Un **choix de dessins** achetés depuis 1954 par le département des Dessins et Estampes du **British Museum** a été exposé en avril. Il comprend notamment une petite étude de Corrège, des dessins de Sebastiano del Piombo, de Fra Bartholomeo, de Poussin (*Vision de saint Paul*), et un groupe de sujets topographiques (XVII^e s.) par des artistes anglais ou par des étrangers résidant en Angleterre. On y voit également des études de Whistler données par Miss Rachal et Miss Jean Alexander.

AUTRICHE

L'Albertina de Vienne expose depuis le 5 mars des ouvrages d'**André Masson**.

Le **Cabinet des dessins de l'Académie des Beaux-Arts** de Vienne présente, sous le titre, **Formations et compositions. Hier et aujourd'hui**, une exposition de dessins d'art abstrait.

Une exposition **van Gogh** a eu lieu en février et mars 1958 à Vienne, au **Belvédère** supérieur. Les 113 peintures à l'huile et dessins provenaient, pour la plus grande part, du Musée Kröller-Müller d'Otterlo, qui organisait cette exposition en collaboration avec la municipalité de Vienne. Quelques pièces appartiennent à l'Etat autrichien, par exemple la *Plaine d'Auviers*, pour ainsi dire jamais exposée, et qui fut achetée en 1906. Le nombre des visiteurs s'élevait déjà, au bout de trois semaines, à plus de 50.000.

BELGIQUE

L'**American Federation of Artists**

présentera, dans le **pavillon des Etats-Unis** de l'Exposition de Bruxelles, une exposition de **17 peintres américains contemporains**, qui ne fera pas double emploi avec la grande exposition organisée par les autorités belges. Le jury est dirigé par Mrs. Grace L. McCann Morley et M. Harvard Arnason.

M. Friedrich Winkler donne un important compte rendu des deux expositions de **Bruxelles** et **Gand** dans la *Kunst-Chronik* de janvier.

CANADA

Une exposition d'**Artistes canadiens contemporains** est ouverte à l'**Art Gallery de Toronto**. Les exposants ont été choisis en votant au vote secret avec une machine électrique (102 peintures choisies sur 448).

Une exposition du peintre canadien **L. L. Fitzgerald** est organisée à la **Winnipeg Art Gallery Association**, dirigée par M. Ferdinand Eckhardt; l'artiste (1890-1956), connu surtout comme peintre de la prairie, est devenu peintre de natures mortes, puis peintre abstrait. Son exposition sera montrée ensuite à la National Gallery du Canada, au Musée de Montréal, à la Windsor Art Association, à la London Public Library, à la Toronto Art Gallery, au Regina College, à la Vancouver Art Gallery.

DANEMARK

Le 2 mars s'est close à Copenhague l'exposition d'**Art français**. Pendant plusieurs mois les galeries du **Statens Museum for Kunst** ont abrité les toiles françaises provenant de leur propre fonds (dont la collection Rump), de la Glyptothèque et de la collection d'Ordrupgaard (ancienne collection Hansen). Le tout était complété par quelques œuvres anciennes en provenance de l'Académie des Beaux-Arts et de la Galerie de Nivaagaard. L'ensemble était d'une qualité exceptionnelle, car on sait

que le Danemark possède de vraies richesses pour l'époque de la peinture française qui va de Delacroix à nos jours. Plus de cent mille visiteurs ont fréquenté l'exposition.

ETATS-UNIS

Trente-cinq peintures par Sir Winston Churchill sont exposées au **Metropolitan Museum**. Exécutées de 1916 à 1957, ce sont des natures mortes et des paysages. La Smithsonian Institution fera circuler l'exposition dans les grandes villes des Etats-Unis.

Le **Brooklyn Museum** a fait en janvier et février une exposition sur le **costume de 1810 à 1923 (changing silhouette of fashion)**; en mars, il montre les **dessins américains** récemment acquis, œuvres toutes contemporaines.

La **National Academy of Design** a inauguré le 20 février sa **133^e exposition annuelle** de peintures, sculptures, aquarelles et gravures, dans sa galerie de la Fifth Avenue. Cette exposition d'œuvres d'artistes vivants est suivie du don des œuvres aux diverses institutions artistiques américaines ou à des bibliothèques.

M. John Coolidge, directeur du **Fogg Art Museum**, a annoncé l'exposition de **Vues de villes du XVII^e siècle** provenant de la Bibliothèque royale de Stockholm dans un Press release d'une forme nouvelle, familier et plein d'esprit.

L'Exposition **Guardi** au **Musée d'Houston** a permis de définir Francesco Guardi et d'établir le rôle des autres membres de sa famille. On voit maintenant que Francesco était un peintre de figures et un peintre religieux (cf. M. G. Byam Shaw dans, *Art News*, fév.).

En avril huit peintures ont été données par la **Kress Collection** au **Museum of Fine Arts d'Houston**. Ce don va être exposé dans quatre galeries réalisées grâce à M. et Mme Jesse H. Jones. Les

peintures sont : une *Sainte Famille avec saints* de Francesco Guardi, un *Portrait de Francesco deglo Albizzi* par Sebastiano del Piombo, *l'Immaculée Conception* de Ribera; *Tancrède baptisant Clorinde* de Tintoret, une *Nature morte* de Juan van der Hammeny Leon, deux *Paysages* de Magnasco et un *Paysage imaginaire* de Bernardo Bellotto. M. Perry B. Cott, conservateur en chef de la National Gallery a fait une conférence sur la collection Kress au Musée le 22 avril, en présence de M. Guy Emerson, de la Kress Foundation.

Une exposition d'œuvres de **Degas** a été ouverte le 4 mars au **Los Angeles County Museum**.

Le **Newark Museum** (N. J.) expose des œuvres exécutées par des **artistes contemporains** de la région.

Le **Musée de Santa Barbara** fait une exposition des gravures d'**Hayter** et une des **caricatures anglaises du XVIII^e siècle** en insistant surtout sur Gillray (ces gravures sont réunies en Angleterre par des collectionneurs privés depuis 1949).

Une exposition de peintures de **Francesco Guardi** (15 tableaux) y a eu lieu en mars, grâce à des prêts faits par le Museum of Fine Arts de Houston et par le Musée de Baltimore.

En février, M. James Johnson Sweeney a préfacé l'exposition du **Worcester Art Museum** (*Bulletin*, 1958, n° 5) : **Younger names**. Il montre que la peinture américaine, qui est née sous une forme d'expression utilitaire, commence à exprimer poétiquement le tempérament des artistes.

PAYS-BAS

Une exposition de **gravures du XV^e, du XVI^e et du XVII^e siècle**, conservées dans le Musée, a eu lieu au **Musée Boymans**, à Rotterdam, en septembre 1957. Elle est commémorée par un bon catalogue, très poussé, très documenté, rédigé par MM. W. Post et C. Reedijk, avec préface de M. B. L. D. Ihle.

LIVRES ET TRAVAUX

ANTIQUITÉ.

Un article de M. Vagn Poulsen (*Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, 14, 1957) apporte une contribution à la thèse de l'influence de l'Orient sur l'art de l'ancienne Grèce, avancée en 1912 par Frederik Poulsen. L'auteur y étudie l'histoire de l'évolution des vases à offrandes que des fouilles, localisées surtout en Olympe, près de l'ancien Sanctuaire de Zeus, ont mis à jour. Les modifications subies par la forme des supports sur lesquels reposaient ces vases, primitivement des trépieds, remplacés par des supports de forme conique, dont les représentations ont été retrouvées sur des motifs d'ornementation (têtes de griffons, sirènes, sphynx barbus) de style purement oriental, prouvent que les grecs ont eu de fréquents rapports avec les anciennes civilisations de l'Orient et qu'ils les admiraient. Il est difficile d'admettre que ces vases aux proportions monumentales étaient importés tout prêts d'Orient, mais une savante étude des matériaux employés permet de déterminer que certains éléments avaient été apportés d'Orient.

Dans la *Presse médicale* (25 déc. 1957), M. Alfred Cayla présente des photographies représentant *Athènes et l'Acropole en 1851*, et qui offrent un intérêt exceptionnel. En effet, elles sont exécutées par l'architecte Alfred-Nicolas Normand (1822-1909), qui avait pris à Rome les premières photographies du Forum et de Pompéï (1846), et qui, chargé d'une mission archéologique avec Alfred Mézières, a rencontré à Athènes Flaubert et Maxime Du Camp, de qui il a appris la technique du calotype, c'est-à-dire du cliché négatif sur papier. L'auteur explique combien ces 30 photographies serviront aux archéologues, car elles sont prises avant les travaux de restauration.

Dans les *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek* (n° 14, 1957), le *Portrait de l'empereur Caligula*, conservé au Musée, est étudié par M. Vagn Poulsen. Cette étude a pour but d'expliquer comment, après des découvertes faites depuis 1910 et de nouvelles observations, on a pu déclarer comme authentique la belle tête en marbre arrivée de Constan-

tinople en 1923 à la Glyptothèque de Ny Carlsberg. Elle fait partie d'un groupe de bustes dont deux se trouvent aux Etats-Unis, et qui semblent porter les mêmes traits marquants, lesquels répondent aux descriptions des historiens.

Un article très remarquable de M. François Chamoux (*L'Information d'Histoire de l'Art*, mai-oct. 1957) précise qu'il n'y a pas lieu de parler de *l'art plastique romain*. Il discute d'abord sur la question des artistes à Rome et y montre la prédominance des Grecs; d'autre part, les représentations de faits historiques, le rendu de l'espace dans le bas-relief et le réalisme dans le portrait sont, comme il le prouve, avant tout le fait d'artistes grecs. « L'Occident n'est pour rien dans tout cela. »

Dans *Actualité littéraire* (mars 1958), M. Jérôme Carcopino nous rappelle que *Cléopâtre était laide*; il s'appuie sur un texte de Plutarque (*Ant.* XXVII, 3) et sur les six portraits connus, dont celui de la patère du trésor de Borcoreale (récemment identifié par M. Matteo della Corte); il nous invite à constater « les joues d'une rondeur commune, le front has et bombé, la lèvre inférieure épaisse, le menton lourd, le nez busqué, gros et court ».

La Bollingen Foundation et le Fogg Museum encouragent une *expédition archéologique dans le pays de Crésus*; elle sera dirigée par M. George M.A. Hanfmann; on espère qu'elle découvrira le site du palais du roi et de la ville de Sardes en Lydie.

M. F. Vasselle rend compte, dans le *Bull. trim. de la Société des Antiquaires de Picardie* (1957, I), des *découvertes archéologiques effectuées à Amiens de 1950 à la fin de l'année 1955*. Ces fouilles étendues et méthodiques ont révélé un rempart gallo-romain et de nombreux restes de constructions romaines et gallo-romaines. Signalons particulièrement : la découverte de fragments d'enduit peint gallo-romain ayant conservé des traces de décor, une abondante céramique rouge vernissée, et un dépôt monétaire contenant des monnaies du I^{er} au IV^e siècle.

MOYEN AGE.

Déplorant l'absence de fouilles consacrées aux édifices mérovingiens et carolingiens, monuments dont les invasions successives n'ont rien laissé subsister à la surface du sol, l'historien de l'architecture du nord de la France, M. Pierre Héliot, interroge quelques « *Textes relatifs à l'architecture du Haut Moyen Age* » (Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, CXIV, 1957) à propos d'édifices religieux peu étudiés du nord du Pas-de-Calais et de la Somme.

C'est grâce aussi à l'étude de documents écrits ou de documents figurés que M. Héliot a pu reconstituer l'histoire archéologique de *Corbie*, l'abbaye bénédictine picarde, dans toute ses parties : pré-romane, romane, gothique et classique (Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1957).

Dans le Haut-Boulonnais, à *Preures*, M. Albert Crépin poursuit, depuis 1925, les fouilles d'une *nécropole mérovingienne*, située sur les terres de sa ferme. Il en publie les résultats dans les *Mémoires de la Commission des Monuments historiques du Pas-de-Calais* (VIII, 2, 1957) : 190 tombes explorées jusqu'à ce jour ont livré un mobilier funéraire appartenant surtout au VII^e siècle. Ces objets : armes, bijoux, vases de terre et de verre, seront étudiés à la lumière des travaux de M. Ed. Salin, ou par M. Salin lui-même. Ils appellent d'ores et déjà deux remarques importantes : certaines fibules sont des objets d'importation, apparentées à des types saxons de Grande-Bretagne et même à des types scandinaves. La proximité du petit port de Quentovic, qui existait déjà aux VI^e et VII^e siècles, expliquerait la facilité d'une telle importation. Ensuite, aucun signe chrétien n'apparaît dans tout l'ensemble du mobilier funéraire, bien que l'évangélisation de la région ait été commencée. L'article est abondamment illustré de photographies et schémas.

Les Grands Siècles de la Peinture : le Haut Moyen Age; mosaïques et peintures murales, par André Grabar; *l'Enluminure*, par Carl Nordenfalk, éd. Skira, 1957, in-8°, 243 p., ill. coul. — Ce très beau volume permet

pour la première fois de se faire une idée de la peinture préromane. Il constitue, en effet, un corpus qui n'a jamais été réalisé de photographies en couleurs excellentes et significatives, commentées par un texte aux idées larges et pénétrantes. Nous sommes enfin très loin des articles purement descriptifs illustrés de photographies noires et presque indéchiffrables publiés depuis la fin du XIX^e siècle. Les deux auteurs, d'autre part, quoique spécialistes éminents, ont su dominer leur sujet, et le rendre accessible au public. Rien n'était plus difficile, car il fallait réunir des œuvres éparses dans toute l'Europe et les étudier de première main. Parmi leurs idées essentielles, l'une est qu'on voit à la fois des œuvres savantes de peintres de talent continuant une tradition et des œuvres plus rustiques amenant la création de nouvelles valeurs esthétiques. Ils insistent également sur le fait qu'on ne peut pas considérer qu'une peinture nouvelle apparaît sous Constantin et se développe au Moyen Âge, mais que la peinture préromane a de fortes racines dans la peinture romaine. Ils font remarquer également qu'on ne peut étudier ensemble, alors, les fresques et les manuscrits enluminés, car leur programme et leur esprit sont souvent très différents.

Le chapitre de M. Grabar (*mosaïques et peintures murales*) est conçu de manière originale : une démonstration très claire précède une étude approfondie de certains ensembles, chacun d'eux étant rendu visible au lecteur grâce à une illustration liée au texte, innovation très heureuse et ici particulièrement nécessaire.

Le chapitre, plus étendu, de M. Nordenfalk, sur *la miniature*, a l'intérêt d'être écrit par un historien de la peinture qui a renouvelé le style des expositions de manuscrits au moyen de photographies en couleurs et d'éclairages savants. Il suit l'évolution de l'illustration en faisant remarquer tout d'abord que l'ornementation n'est « plus le fardeau indigne de l'écriture, mais un moyen susceptible d'en souligner l'importance ». Ses définitions de l'art irlandais, de l'art mérovingien, de l'art mozarabe, de l'art ottonien sont remarquables, et pleines d'idées neuves (pour lui l'enluminure irlandaise est d'esprit païen, mais rejoint le christianisme par la magie). Il ré-

serve pour un second volume, qu'on attend avec beaucoup d'intérêt, l'art français et italien encore hésitant à l'époque qu'il étudie.

C'est un travail qui fera époque, et que nous sommes heureux de saluer.

G. W.

M. Jacques Vanuxem étudie les théories de Mabillon et de Montfaucon sur *les portails à statues colonnes* ; selon ces deux savants, ces portails datent du VII^e et du VIII^e siècle. Ces théories furent attaquées en 1739 par Dom Plancher, en 1751 par l'abbé Lebeuf, mais elles furent reprises en 1800-1806 par Alexandre Lenoir (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957, I-II).

Dans le *Bulletin de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais* (VII, 5, 1956), M. Julien Martel présente une étude très documentée sur *les églises gothiques tardives de la région de Fléchin* (arrondissement de Saint-Omer). Il s'agit des églises d'Auchy-au-Bois, Ligny-les-Aires, Rely, Bomy, Fléchin, etc., monuments existant encore et de datations certaines échelonnées jusqu'au XIX^e siècle : persistance remarquable du goût pour le gothique dans l'architecture religieuse.

José Guerrero Lovillo : *La miniatura gotica castellana*, Ed. C.S.I.C., 1956. — L'auteur, professeur à l'Université de Barcelone, étudie le développement de la miniature gothique castillane et ses œuvres principales, en particulier aux XIII^e et XIV^e siècles, à partir du moment où ce genre fleurit, grâce au roi Alphonse X le Sage. Ces miniatures fournissent, outre d'intéressantes données artistiques, d'utiles éléments d'informations sur la société espagnole.

M. Jean Longnon a étudié dans le récent *Bulletin de l'Académie des Beaux-Arts le psautier d'Ingeburge de Danemark*, de Chantilly.

M. Robert A. Koch annonce une découverte à la Nelson Gallery Atkins Museum de Kansas City, une *Madone à l'Enfant* de Petrus Christus. Cette peinture a appartenu autrefois à la duchesse de Berry, à Venise ; elle a figuré en 1865 à la vente comme un Lucas de Leyde.

M. José Gudiol (*Goya*, nov.-déc.

1957) nous explique qu'on ne peut pas encore identifier *le maître d'Avila*, mais qu'on peut, dès maintenant, étudier chronologiquement sa production.

M. Jean Gimpel (*Revue d'Histoire économique et sociale*, 1956) prouve, dans un article sur l'organisation des professions du bâtiment à l'époque gothique, que *l'apprentissage* n'était nullement organisé et que les maçons, travailleurs itinérants, ne sont, en réalité tenus, pas plus que leurs employeurs, par une règle unique de salaire et de travail.

Le tombeau de Marguerite de Brieg, femme d'Albert de Bavière, morte en 1386, est restitué par MM. Torth et Ubbens (*Oud Holland*, 1957, II) d'après des comptes manuscrits. Nous apprenons qu'il est l'œuvre des sculpteurs bruxellois Wauter van Galmaden et Jean Grelberman, qu'il avait la forme d'un sarcophage dont les faces étaient ornées de niches avec des sculptures représentant les plus proches parents de la comtesse. Aux sculpteurs était adjoint un peintre de la Cour comtale, Jacob van Munnicken.

Dans les *Monuments Piot* (t. XLIX), M. Pierre Pradel étudie *les pleurants du tombeau de Jean de Berry* à Bourges, actuellement dispersés ; il en retrouve vingt-six sur quarante.

M. Léo van Puyvelde publie dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1957 (I-II), un *Portrait de marchand* par Quentin Metsys, en rapport avec les percepteurs d'impôts de Marin van Reymerswale.

RENAISSANCE.

L'auteur, après avoir redit les très grandes difficultés que rencontrent les spécialistes de la sculpture des XV^e et XVI^e siècles du sud de l'Allemagne, lorsqu'ils veulent reconstituer certains groupements d'œuvres autour d'un nom historiquement connu, rappelle les découvertes récentes de l'historien d'art E. W. Braun, malheureusement disparu. Cet éminent savant a pu prouver que le *Puits d'Apollon* de Nuremberg est de Peter Flötner. Il a, en outre, reconnu dans les personnages du *Puits de Hilpoltstein*, le prototype des sta-

tuettes de bronze représentant des guerriers aux barbes abondantes et aux casques grotesques. Le nouveau groupement qu'il a pu ainsi établir autour du maître anonyme auteur de ces sculptures se composerait de plus des statuettes de *Neptune* de Friesach (Kärnten), du château de Neuenhof (Pegnitz) et du Germanisches Museum, et pourrait constituer la transition avec le style de l'atelier de Wurzelbach (*Über einen unpublizierten Fund von E. W. Braun*, par Hans R. Weihrauch, dans *Kunstchronik*, avril 1958).

Lucien Febvre et H. J. Martin, *L'Apparition du Livre*, éd. Albin Michel, 1958, in-12, XXX-558 p. (*Évolution de l'Humanité*). — Lucien Febvre a rédigé la préface avec le talent qu'on lui connaît; mais le livre est rédigé par M. Martin, un jeune érudit très remarquable par l'étendue de ses connaissances et l'ampleur de ses vues. Toutes les parties du livre n'intéressent pas également, comme on peut le penser, l'historien d'art. Nous ne pouvons retenir ici les chapitres pourtant importants sur le livre-marchandise, le livre-ferment, la géographie du livre. Il faut nous contenter de celui sur l'illustration où M. Martin nous montre comment l'illustration gravée imite d'abord celle des manuscrits, comment, après une période de forte influence allemande, on voit des écoles provinciales se constituer, comment des bois passent de ville en ville, comment les livres illustrés ont développé certains thèmes iconographiques, et comment le cuivre s'est substitué au bois dans les vignettes. Un autre chapitre a étudié la question de savoir si on est passé de la xylographie au livre; M. Martin repousse cette théorie en montrant que les premiers livres étaient réalisés non par des spécialistes du bois, mais par des spécialistes du métal, dans un milieu d'orfèvres. Tout ceci est nouveau et bien intéressant.

J. A.

Philippe Desportes, *Cartels et masques, épitaphes*, éd. critique par M. Victor E. Granam, Genève, Droz, 1958, in-12, 120 p. Le livre, utile réédition de pièces de circonstance agréables de Desportes, devra être consulté par les historiens d'art, car plusieurs de ces épitaphes sont écrites à propos de tableaux, celle notam-

ment de la chienne de Mme de Villeroy, « au vif contrefaite ».

Jean Delumeau. *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, t. I, de Boccard, 1957, in-8°, 517 p., pl. et graphiques (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 184). — S'aidant de ces feuilles d'annonces manuscrites qu'ont déjà utilisées Pastor et J. F. Orbaan, l'auteur nous donne un livre excellent, qui n'est encore qu'un premier volume, sur la Rome des environs de 1550 aux années 1600. D'autres que nous ont attiré l'attention sur les documents nouveaux concernant la circulation des marchandises, le travail à Rome, les pauvres, les plaisirs; nous n'avons à retenir que les chapitres sur la naissance de l'Urbanisme, très nouveaux, et celui sur les voyageurs et immigrants.

Rappelons la méthode de M. Delumeau. Il s'appuie sur les *Avvisi del Mondo*, nouvelles à la main, manuscrites, dont une collection est conservée en 42 volumes manuscrits de 500 à 800 pages chacun (1554-1605, à la Bibliothèque vaticane); il s'agit d'un exemplaire de ces feuilles adressé au duc d'Urbino. D'après eux, et accessoirement d'autres sources telles que les recensements, il étudie (comme le fait notre collaborateur M. J. Bousquet pour le XVII^e siècle) les artistes, et il nous prouve que, parmi ceux qui travaillent à Rome, « le nombre des non-Romains paraît écrasant », presque tous viennent de Lombardie (peut-être aurait-il pu indiquer plus de noms dans ses colonnes très maigres consacrées aux artistes non italiens; plus de dix Français y sont venus). Les chapitres sur l'urbanisme sont très utiles; ceux qui donnent les listes d'églises avec leurs dates de construction ne le sont pas moins. On est heureux de trouver une liste sommaire des relations de voyages à Rome établies avec la collaboration de M. Brandel (pp. 148 et suiv.). Enfin, le livre est essentiel pour les historiens du XVI^e siècle, pour les bibliothèques; sa présentation le rend accessible même au lecteur moyen.

J. A.

M. C. E. Kellett, dans le *Journal of the history of Medicine and Allied Sciences* (1957, XII, 3), étudie la collaboration de Rosso à l'illustration

du *De Dissectione* de Charles Estienne (1545).

Le portrait allemand du Musée de Stuttgart, intitulé *l'Homme à la coiffure d'or*, est donné par M. H. Th. Musper à H. Burghmaier; ce serait un portrait de l'artiste par lui-même (*Die Kunst*, mars 1958). L'article montre comment l'œuvre, prise par un Français de l'armée d'occupation, a reparu à Paris, où elle était attribuée à Cranach, puis elle reçut la fausse signature de Baldung, et on la donna ensuite à Joig Breu. Enfin, elle a été restituée, après des années de procès, au Musée de Stuttgart.

Miguel de Espinosa, le sculpteur espagnol du XVI^e siècle, est présenté par M. Juan José Martín Gonzálès dans *Goya*, nov.-déc. 1957.

XVII^e SIÈCLE.

Mlle Marie-Christine Rinville étudie très bien dans *l'Information d'Histoire de l'Art* (mai-oct. 1957) le décor plafonnant et le trompe-l'œil dans les églises de Rome au XVII^e siècle. Elle montre que ces décorations n'étaient pas prévues à l'origine, mais qu'on a décoré les plafonds pour des raisons historiques, techniques et symboliques. Elle étudie les trois conceptions, celle de Mantegna, celle de Corrège, celle du R. P. Pozzo; puis elle montre le foyer romain s'éteignant au début du XVIII^e siècle. Son travail se termine par un tableau chronologique qui sera utile.

Un état de question sur *Monsu Desiderio* avec reproduction de deux signatures de François Nomé est donné par Mlle Geneviève Allemand dans *l'Information d'Histoire de l'Art*, mars-avril 1957.

Le *Bulletin de la Société d'Etude du XVII^e Siècle* pour juillet-octobre 1957, présente, après une introduction de M. Jacques Vanuxem, un certain nombre de travaux intéressants et nouveaux :

M. Jean Ache, à l'aide de *l'Archivage française* de Louis Savot, 1624, et des annotations de cet ouvrage rédigées en 1685 par Louis Blondel, montre l'évolution entre ces deux dates en ce qui concerne la construction des hôtels particuliers;

Mme Madeleine Jarry, étudiant *l'exotisme dans l'art français du XVII^e siècle*, apporte de curieux renseignements sur les rapports avec la Chine, et nous montre de façon très nouvelle, comment la tenture des anciennes Indes doit son inspiration à un présent fait à Louis XIV par Maurice de Nassau (1678-1679) : collection d'œuvres d'art et d'objets du Brésil ainsi que de peintures faites sur place par Post et Eckhout ;

La revue publie ensuite le compte rendu d'une conférence dans laquelle M. Vergnet-Ruiz présente des tableaux signés de Mather, peintre ignoré (*Nature morte au gibier*, 1671), de Jacques Courtin (*Scènes galantes*), de Jean François, de Quentin Varin, de Nicolas Chaperon ;

M. Louis Grodecki étudie *Vauban urbaniste* ; il montre comment Vauban, qui a conduit 44 sièges, avait des idées originales sur la construction et l'aménagement des villes fortifiées : élargissement de l'enceinte, logement des soldats dans des casernes, élévation d'ouvrages avancés, goût de la « viabilité », constructions de Lille, de Saint-Servan, de Saint-Malo ;

M. Jacques Thuillier montre comment la *défaillance* de Michel Ange au XVII^e siècle a été entraînée par les attaques de l'esthéticien Fréart de Chambray (1662) qui s'imposent assez vite, et sont reprises par Jacques Restout (1681). Ces esthéticiens ont contre eux ce qu'ils appellent la *Cabale*, c'est-à-dire les élèves de Vouet ;

Dans leur promenade annuelle, les membres de la Société se sont rendus à Anet, où M. J. Vanuxem leur a présenté le château, et à Wideville, où Mlle Liliane Lanyé (de l'Université de Munich) a étudié la grotte ;

Enfin Mlle Françoise Bardon étudie un tableau retrouvé par M. Vanuxem au couvent des Carmélites de Créteil et une miniature du Musée Condé ; elle y reconnaît une *Marie-Thérèse* et une *Anne d'Autriche* en sainte Hélène toutes deux.

XVIII^e SIÈCLE.

Le plus récent numéro de la *Documentation photographique*, édité par la présidence du Conseil, est très remarquable (n° 182, fév. 1958, mensuel). Il est consacré au *Prestige de la France au XVIII^e siècle*, et comprend 18 planches, de formats divers suivant les documents reproduits, en

noir et en couleur. Un texte composé surtout de citations, permet d'utiliser ce matériel, reproduction de places publiques, d'hôtels, de décorations intérieures, de jardins. Notre seul regret est de ne pas y voir de peintures.

« Hélas ! écrit Dom Alexis Presse dans la *Revue Mabillon* (juillet-sept. 1957), le vieil édifice cistercien, à la veille de la révolution était vermoulu ». Il va « chanceler et s'écrouler », à la suite du décret de l'Assemblée nationale du 13 février 1790 ; Dom Presse explique comment et pourquoi dans son *Aperçu sur les derniers temps de l'Ordre cistercien avant la révolution*.

Dans *Connaissance des Arts* de mars, un article présente les objets les plus exubérants du Rococo anglais, les miroirs Chippendale, et leur inventeur Thomas Chippendale, dont le guide des amateurs et des ébénistes (*The Gentleman and Cabinet Maker's Director*), paru en 1754, est devenu très vite la Bible des collectionneurs et des snobs.

M. Raffaello Brenzoni restitue la figure et l'œuvre du peintre véronais *Francesco Lorenzi*, né en 1723, et auteur du plafond du Palazzo dei Conti Giusti del Giardino : le *Triomphe de l'Aurore* (*Mélanges Messedaglia*, 1929).

M. Otto Laver, dans *Weltkunst* du 15 février, étudie les deux artistes du verre gravé : Joh. Joseph Mildner et Dominik Biemann.

Un bon article de M. Robert Raines dans le *Connoisseur* de décembre 1957 sur *Marcellus Lazoon le jeune*, mort en 1772, et dont les œuvres rappellent, avec un ton flamand, celles des petits maîtres français de la suite de Watteau.

XIX^e SIÈCLE.

Mlle Nancy Col, assistante du Département des peintures du Musée de Cleveland, a, dans le *Bulletin* de février du Musée, commenté la *Femme méditant*, peinte par Corot (donnée au Musée grâce au Hanna Fund, 1949). Elle l'a rapprochée notamment de la *Femme assise* du Musée de Munich, et l'a datée de 1855-1856

Le *Second Empire vous regarde*, nos LIII-LIV du *Point*, éd. Braun, janvier 1958, in-12, 64 p., ill. de reprod. de phot. en grand format. — Le fascicule est préfacé par Claude Roy, ce qui lui donne un grand intérêt. M. Roy nous explique comment la peinture a rendu une certaine forme de la photographie nécessaire, et nous assure que « c'est dans la peinture que se sont exprimées d'abord certaines tendances qui se sont, ensuite seulement, réalisées dans la photographie ». Il montre ensuite comment la photographie est une conquête de l'âme, l'importance de l'instantané, mais aussi comment « ce n'est pas la technique qui a créé un style, c'est le besoin d'un style qui a créé la technique ». Les photographies sont bien choisies et bien reproduites, mais sans titre, commentaire ni date, ce qui est regrettable.

Mlle Françoise Weil-Cachin (*l'Information d'Histoire de l'Art*, mars-avril 1957) étudie la question des faux tableaux impressionnistes. Elle définit le faux, puis, d'après Mme Hours, elle établit que les moyens objectifs de détection suivent les moyens subjectifs, et que l'intuition est essentielle. Elle montre que les faussaires passent souvent à côté du caractère profond de l'œuvre, qu'ils sont « trop zélés et font trop vraisemblable pour être vrais. » Leur mollesse, leur hésitation empêchent leurs peintures d'être des œuvres d'art.

Un *autoportrait* de Seurat aurait été découvert sous la représentation d'un vase de fleurs dans le fameux tableau, la *Poudreuse* (Institut Courtauld). M. Catton Rich a souligné l'intérêt de cette découverte faite par M. Louis Pomerantz, le nouveau restaurateur des peintures de l'Art Institute de Chicago. Sir Anthony Blunt annonce qu'il avait fait examiner l'œuvre sans découvrir ce portrait, et les journaux anglais attendent de nouveaux détails (*Telegraph*, 4 fév.).

Dans un article intitulé *le Buisson ardent* (*Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, n° 14, 1957), notre collaborateur, M. Haavard Rostrup, étudie un nouveau don reçu par le Cabinet des Estampes de Copenhague et déposé à la Glyptothèque de Ny Carlsberg, une toile de Cézanne, les *Baigneuses*, non datée, et que

Lionello Venturi situe vers la fin du siècle; ce tableau donne lieu à l'auteur à des comparaisons entre les œuvres de la première et de la dernière période de sa vie. La grande ressemblance avec les études d'après Rubens et la copie de la statuette de *L'Amour* de Puget (entre 1880 et 1895) que l'on retrouve dans les figures de la composition, ainsi d'ailleurs qu'une étude de Mme Cézanne nue, qui semble avoir servi de modèle à la figure centrale, reportent cette œuvre à la dernière période. Mais cette œuvre tardive porte toutes les caractéristiques de sa jeunesse et de l'ardente passion qui brûlait tout ce qu'il touchait.

Les Dessins de Harald Giersing (Harald Giersing Tegninger), par Haavard Rostrop, Copenhague, 1957, in-8°, 22 p., 20 pl. — L'auteur s'attache à démontrer ici l'influence de la peinture française sur l'œuvre d'un artiste danois qui mourut jeune. L'impulsion que lui donna Gauguin l'incita à peindre en simplifiant les formes et en faisant chanter les couleurs. Quand il se rend en 1906 à Paris, où il ne restera qu'un an, il est prêt à recevoir tout ce que cette ville lui offre. Il travaille chez Colarossi, fait du modèle à la Grande Chaumière, visite les marchands de tableaux et les collectionneurs, chez qui il apprend à connaître van Gogh, Seurat, Cézanne. Il fait des excursions dans les environs de Paris avec un groupe de peintres scandinaves, visite les musées. Il écrit des lettres et note ses impressions dans son journal et nous apprenons ainsi qu'il découvre chez Puvis de Chavannes, Ingres, Manet, David, Daumier, la faculté d'introduire dans la totalité décorative du tableau, le mouvement vivant des corps, ce qui est l'expression même de sa propre tendance. Mais il ne devient pas un servile imitateur. Quand il retourne au Danemark c'est un artiste mûr, qui s'est trouvé lui-même en autrui. Ses dessins, qui ne traitent presque uniquement que l'être humain (portraits et études de modèles) montrent sa personnalité. Le rythme audacieux des lignes donne à l'ensemble de la figure qu'il crée, son poids et sa pesanteur en même temps que sensibilité et âme.

Bien qu'il n'ait pas connu Matisse à Paris, il fait partie également de son école; ses portraits et ses profils, dont quelques-uns au pinceau,

ont eux aussi un caractère rythmique, sculptural et quelquefois la précision d'un camée.

Dans toutes ses créations on retrouve ce besoin de synthèse, manifestation qui n'a pas toujours été comprise dans son pays auquel il a cependant apporté vie et mouvement et des perspectives nouvelles.

XX^e SIÈCLE.

Le Dr Hanns Theodor Flemming étudie, dans *Die Kunst*, de mars, les débuts de Nolde.

La peinture de Marie Laurencin (datant de 1904), de la Cone Collection (Baltimore), représentant Apollinaire avec Marie Laurencin elle-même, Picasso, Fernand Olivier et le chien de Picasso *Frika*, est étudiée dans les *News* du Baltimore Museum of Art par M. Christopher Gray, qui la remet dans son ambiance historique et psychologique. Il nous montre que le sujet réel est le conflit qui partageait alors l'âme de Marie Laurencin.

Le Groupe des Huit, formé à Philadelphie vers 1908 autour de Robert Henri, est évoqué par MM. Harvey Dinnerstein et Burt Silverman dans les *Art News* de février. Il s'agit d'illustrateurs et de dessinateurs qu'Henri a convertis à l'idée du sens de l'importance de la peinture comme force sociale. On les appelait le Revolutionary Black Gang, les Apostles of Ugliness, l'Ash Can School.

Dans *Arta plastică* de Bucarest (6, 1957), plusieurs articles, de M. Ion Jalea, président de l'Union des Artistes plastiques, M. le professeur Gh. Oprea et M. Meriu Mihaela, présentent les résultats artistiques accomplis en dix ans, à propos du 10^e anniversaire de la Révolution populaire roumaine.

ICONOGRAPHIE.

Le numéro de février 1958 d'*Aesculape* est consacré au symbolisme du mythe des Silènes, avec un article de M. Jean Bouillet, destiné au grand public, et très illustré.

M. I. Zurascu, dans *Arta Plastică* (1957) montre Bucarest tel qu'il est vu à travers les œuvres des peintres et artistes graphiques depuis le XVII^e

siècle; il conseille de se méfier des interprétations publiées par des occidentaux, qui ont représenté soit un Bucarest imaginaire, soit (comme Raffet) une ville encore village avec des vestiges féodaux.

ART ET LITTÉRATURE.

La thèse en Sorbonne de Romain Rolland sur la *Peinture italienne*, soutenue par lui en 1895 et publiée, selon l'usage d'alors, en latin, a été éditée maintenant en français telle qu'il l'avait d'abord écrite, avec une préface de M. Jean Cassou (éd. Albin Michel, 169 p.). Selon Romain Rolland, le XVI^e siècle constituerait, pour la peinture, une époque de décadence; les Bolonais et même Michel-Ange sont vivement attaqués par lui. Ce livre si intelligent permet de voir à quel point les théories artistiques ont changé; rappelons que les études sur les Carrache, qui ont contribué à faire évoluer le goût, ne datent que du début du XX^e siècle (celle de Max von Boehn, 1909; celle de Gabriel Rouchès, 1913).

ESTHÉTIQUE

Dans le numéro de janvier-juin 1957 du *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, M. John R. Spencer étudie la théorie de la peinture contenue dans le *Della pittura* de Leon Battista Alberti.

Un bon article de M. Donald A. Ringe (*College Art Journal*, fin 1957) nous explique ce que le poète William Cullen Bryant appréciait dans les Beaux-Arts. Il demandait à l'art « une représentation exacte du monde extérieur » plutôt qu'une peinture de qualité, et à cause de cela il n'a pas goûté les dernières œuvres de Turner. D'autre part, il recherchait le sentiment religieux, et pour cela, il a placé très haut la peinture de Thomas Cole.

M. David Gebhard veut nous démontrer (*Art News* de fév.) qu'il y a « dix-neuf siècles d'art abstrait américain ».

M. R. Charmet (*Arts*, 5 fév. 1958) montre que la réalité, « nouvelle idée de force de l'art moderne », marque un retour à la philosophie dans la peinture.

En 1948, le professeur Fritz Saxl faisait une très belle conférence au

Royal Holloway College intitulée : *Why Art History?* Nous sommes heureux de pouvoir la relire dans la réédition de ses *Lectures* (I, 1927). Il fait observer qu'on ne réalise pas assez que pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, des gens font la queue non pour le cinéma, le théâtre, l'opéra, pour voir les présents de nocce d'une princesse, mais pour le privilège d'être admis en face d'un groupe de peintures, et ceci bien que le plus grand nombre d'entre eux ne pourront voir ces peintures qu'à peine, car la salle sera bondée. Il l'explique parce que notre âge n'est pas un âge de raison, mais un âge visuel dans lequel le plaisir de l'œil a remplacé le plaisir de lire. Puis, il montre que les gens viennent aux conférences et lisent des livres sur l'art dans le secret espoir de pouvoir apprendre à goûter les œuvres d'art, à enrichir ainsi leur vie, et il se demande si les différentes conceptions de l'histoire de l'art y répondent. En conclusion, il regrette de constater qu'en Angleterre le nombre des chaires d'art est

insuffisant, et qu'en dehors de l'Institut Courtauld les centres de préparation des professeurs sont insuffisants.

DIVERS.

Les éditions A. Hatier publient une suite de petits volumes excellents sur *l'art et les artistes*; un texte bref, mais documenté, et des illustrations en grand nombre, souvent en couleurs. Notre ami, le professeur Alazard, a écrit le texte du van Gogh et du Le Corbusier, M. Luciano Cuppini celui du B. Gozzoli, M. Maurice Besseb celui sur Eiffel, M. Marco Valsecchi sur le Caravage.

C'est une édition française, avec les mêmes planches, de la collection *Astra*, de Milan. Ils rendront service aux jeunes artistes et à tous ceux qui recherchent une documentation sommaire et de bonnes images. La formule est très heureuse.

Johannes Schefferus, et le sérieux de ses travaux archéologiques sur la Suède, parus à partir de 1660, sont

étudiés par Allan Ellenius dans le *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957, I-II.

M. Carl Sheppard Jr., du département de Biologie de Knox College, explique le rôle de la *texture géologique du sol sur l'école de paysagistes de la Nouvelle-Angleterre* (*College Art Journal*, fin 1957).

Les *Documents algériens* de décembre 1957 ont donné des *Éléments de Bibliographie algérienne*. Une section y est consacrée à l'archéologie, aux Beaux-Arts et à l'Artisanat.

Curator, a quarterly publication of the American Museum of Natural History, premier numéro, janvier 1958. — Le journal servira à exprimer l'opinion et l'expérience des différents membres du personnel scientifique du Musée sur toutes les activités muséographiques, en étudiant notamment les problèmes communs aux musées d'histoire naturelle et aux musées d'art.

Mme Antonie Kaulbach, peintre, plus jeune fille du célèbre Friedrich Kaulbach, est morte à Hanovre, âgée de 83 ans.

Une nécrologie de Paul Oppé, historien, critique et collectionneur (1880-1957), par Henri Lemaître, a paru dans *l'Information d'Histoire de l'Art* (mai-oct. 1957).

M. René Dussaud est mort le 17 mars. Né en 1863, professeur, puis conservateur des antiquités orientales au Musée du Louvre, secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions, ce savant orientaliste était un

éminent spécialiste de l'archéologie syrienne antique et médiévale sur laquelle il a écrit un livre excellent. Fondateur de *Syria*, il dirigeait *Mana*, périodique consacré à l'étude des religions de l'Orient.

M. Raymond Rey, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse, est mort en mars à Duravel (Lot). Président de la Société archéologique du Midi de la France, il est connu par des études intéressantes sur les monuments du moyen âge.

La mort de M. Paul Rivet, à l'âge de 82 ans, a été vivement res-

sentie. Le savant ethnographe, fondateur et directeur du Musée de l'Homme, président de la délégation française de l'Unesco, avait su aussi, pendant la guerre, montrer ses qualités de Français, son courage, et organiser un des premiers réseaux de Résistance.

La radiodiffusion a rendu hommage à Luc-Albert Moreau, à l'occasion du 10^e anniversaire de sa mort.

M. Philip Lippincott Goodwin est mort en février à l'âge de 72 ans. M. Goodwin était l'un des architectes qui ont construit le Museum of Modern Art.

Au sommaire de la "GAZETTE DES BEAUX-ARTS"

NUMÉRO DE MAI-JUIN 1958

Le labyrinthe de la Cathédrale de Reims,
par Elie LAMBERT.
Brunelleschi et Ptolémée. Les origines géographiques de la « boîte d'optique »,
par Jean-Gabriel LEMOINE.
Nicholas Hilliard in France,
par Noël BLAKISTON.
L'influence du Guide et Lubin Baugin,
par Pierre-Marie AUZAS.
L'inventaire après décès de Jean Raoux, 1734,
par Georges WILDENSTEIN.

A Largillière portrait at the Fogg Art Museum,
par Anna-Lena ELDB.
Autour de la première exposition des peintures de Daumier (1878),
par Jean CHERPIN.
Some unpublished works by Daumier,
par K.-E. MAISON.
Etretat et les peintres,
par Raymond LINDON.
Bibliographie.